

Schmiedekunst

2. Auflage

von Brüning-Rohde

**MONOGRAPHIEN
DES KUNSTGEWERBES**

BAND III: BRÜNING-ROHDE

**DIE SCHMIEDEKUNST
BIS ZUM AUSGANG DES
18. JAHRHUNDERTS**

ZWEITE ERWEITERTE AUFLAGE

MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES

III.

BRÜNING-ROHDE:

DIE SCHMIEDEKUNST
BIS ZUM AUSGANG DES
18. JAHRHUNDERTS



VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

B

DIE SCHMIEDEKUNST BIS ZUM AUSGANG DES 18. JAHRHUNDERTS

VON

ADOLF BRÜNING

ZWEITE ERWEITERTE AUFLAGE

BEARBEITET VON

ALFRED ROHDE-HAMBURG

MIT 171 ABBILDUNGEN



484906

2.2.49



1922

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten



Den Druck dieses Werkes
besorgte die Offizin von
Julius Klinkhardt in Leipzig

VORWORT

Die Neuausgabe eines Buches, das sich bewährt hat, und das jahrzehntelang das Handbuch der künstlerischen Geschichte des Schmiedeeisens gewesen ist, verpflichtet in mehrfacher Hinsicht. Der Verfasser, der die Grundlinien festgelegt hatte, mußte bei aller notwendigen Umarbeitung doch in seiner anerkannten Leistung bestehen bleiben. Das Gefühl der Pietät bindet den Neubearbeiter, aber es kann ihn nur zwingen, das unangetastet zu lassen, was die wissenschaftliche Stärke des Buches immer ausgemacht hat. Die umfassende Kenntnis des Ornamentstichmaterials, das Brüning in Berlin zur Verfügung stand, seine nahezu vollständige Ausnutzung für das Schmiedeeisen hat die Behandlung des 18. Jahrhunderts zum Mittelpunkt des ganzen Buches werden lassen.

Aber die Einstellung auf diese allerdings höchste Blütezeit verkümmerte alles andere. Die Entwicklung der Barockzeit war die Vorbedingung und ist als solche auch zur Geltung gekommen. Jedoch schon die Renaissancezeit war nur durch einige Beispiele vertreten und fällt entschieden ab. Sie spielt die Rolle eines Auftaktes, wo sie eigentlich Abschluß ist. Für die Geschichte des deutschen Schmiedeeisens im 18. Jahrhundert ist sie schlechthin überhaupt entbehrlich, da hier Gegensätze vorhanden sind, die eine organische Entwicklung ausschließen. Nur die französische Spätrenaissance ist Vorbedingung für das deutsche Schmiedeeisen des Barock und Rokoko, hier liegen die Wurzeln des architektonischen Gitteraufbaues im Gegensatz zur dekorativen Flächenaufteilung der deutschen Renaissance. Wollte man daher auf die deutsche Renaissance nicht ganz verzichten, so war es ratsam, den Rahmen weiter zu fassen und das Mittelalter hineinzuziehen.

Nur wenn man sich zu diesem Schritt entschließt, kann man die beiden formalen Richtungslinien im großen umreißen: das dekorative Prinzip in der Schmiedeeisenkunst Deutschlands bis zum Ende des 17. Jahrhunderts und das architektonische Prinzip in Frankreich (England) und im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Diese Erweiterung liegt auch im Sinne unserer modernen Zeit, die dem Mittelalter ungleich näher und wahlverwandter gegenübersteht, als die Zeit um 1900 es tat. In diesem weitgesteckten Rahmen des Buches schien es ratsam, an Stelle der geographischen Einteilung Brünings die historisch-stilistische durchzuführen. Der Eisenguß ist absichtlich in dieser Darstellung unberücksichtigt geblieben, da er ein Kapitel für sich bildet.

Damit sind die wesentlichen Punkte gesagt, die sich die vorliegende Neuausgabe als Programm gesetzt hat. Die Ergänzung des Buches durch das Hineinarbeiten neuerer Forschungsergebnisse bereitete keine Schwierigkeiten, da solche kaum zu verzeichnen sind. Richtlinien, die Paul F. Schmidt in einem Aufsatz „Zur Geschichte des Eisengitters“ in „Kunst und Kunsthandwerk“ Bd. XIX, 1916, S. 127 gab, sind in dankenswerter Weise verarbeitet. Eine beachtenswerte Dissertation von Siegfried Kracauer, „Die Entwicklung der Schmiedekunst in Berlin, Potsdam und einigen Städten der Mark vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts“, Worms 1915, wurde ebenfalls herangezogen und gab auch Gelegenheit, einige Ergänzungen zum technischen Kapitel zu machen.

H a m b u r g, im Mai 1922.

Alfred Rohde.

Inhaltsangabe

	Seite
Vorwort	V
Literaturnachweise	VIII
Einleitung: Technik des Schmiedeeisens	1—15
I. Mittelalter	16—26
II. Renaissance	27—42
III. Barock	43—104
1. Frankreich	43—75
2. England	76—81
3. Deutschland	81—104
IV. Rokoko und Louis XVI. in Frankreich	105—129
V. Rokoko und Zopfstil in Deutschland	130—157
Register	158—160

Literaturnachweise

(Ornamentstichfolgen sind nur im Text erwähnt.)

- Beck, Ludwig, Die Geschichte des Eisens. 5 Bde. Braunschweig 1884—1903.
- Bergau, R., Der Schöne Brunnen zu Nürnberg. Berlin 1871.
- Berlesch, Chronik der Gewerke. St. Gallen. Bd. VII.
- Brinckmann, Führer durch d. Museum f. Kunst und Gewerbe. Hamburg 1894, S. 789—805.
- Contet, F., Documents de ferronnerie ancienne de la seconde moitié du 18^e siècle. Paris 1909—1912.
- Daly, Cisar., Motifs Divers de Serrurerie. Paris o. J.
- Daviler, Cours d'architecture. Paris chez Nicolas Langlois 1696. Deutsche Übersetzung von L. Chr. Sturm, Amsterdam 1699.
- Deininger, Joh., Schmiedeeiserne Grabkreuze in Tirol. Kunst u. Kunsthandwerk II. 1899. S. 291—98.
- Duhamel du Monceau, Art du serrurier 1767. Deutsche Übersetzung „Die Schlösserkunst“ von Daniel Gottfried Schreber, Leipzig und Königsberg 1769.
- Ehemann, F., Kunstschmiedearbeiten im Stile des Barock und Rokoko. Berlin o. J.
- Genoud-Eggis, Augustin, Alte Schilder aus Freiburg in d. Schweiz. Neuenburg o. J.
- Grenser, Adolf, Zunftwappen und Handwerker-Insignien. Frankfurt 1889.
- Hefner-Alteneck, Eisenwerke oder Ornamentik der Schmiedekunst des Mittelalters und der Renaissance. Bd. I Frankfurt 1870. Bd. II ebenda 1885.
- Ilg u. Kábdebo, Wiener Schmiedewerk des 17. und 18. Jahrhunderts. Dresden 1883.
- Kracauer, Siegfried, Die Entwicklung der Schmiedekunst in Berlin etc. Worms 1915.
- Krauth u. Meyer, Das Schlosserbuch. 2 Bde. Leipzig 1891.
- Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. 2 Bde. Berlin o. J.
- Lessing, Julius, Gitter aus Schmiedeeisen. 16.—18. Jahrhundert. Berlin 1889.
- Oberlichtgitter aus Schmiedeeisen und Verwandtes. 16.—18. Jahrhundert. Berlin 1889.
- Liger, F., La Ferronnerie ancienne et moderne. 2 Bde. Paris 1873/75.
- Lückenbach, H., Schmiedeeiserne Grabkreuze im Badischen Lande. Beilage zum Jahresbericht des Großherzogl. Gymnasiums zu Heidelberg 1909.
- Lüer, Hermann, Kronleuchter und Laternen. Berlin 1903.
- Lüer u. Creutz, Geschichte der Metallkunst Band I. Stuttgart 1904. Das Schmiedeeisen S. 1—254.
- Luthmer, Schmiedeeisernes Kirchengesetz. Zeitschrift für Christliche Kunst, Band III, 1890, S. 306.
- Meyer, Franz Sales, Handbuch d. Schmiedekunst. Leipzig 1888.
- Pazaurek, Kunstschmiede- und Schlosserarbeiten des 13.—18. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums zu Reichenberg. Leipzig 1895.
- Raschdorf, Julius, Abbildungen deutscher Schmiedewerke Berlin 1878.
- Sauerwein, Fr., Portale u. Gitterwerke vom 15.—18. Jahrhundert in Frankfurt a. Main. Frankfurt 1881.
- Schirek, Karl, Die Kunstschlosserei in Mähren. Brünn 1893.
- Schmidt, Paul F., Zur Geschichte des Eisengitters. Kunst u. Kunsthandwerk XIX, 1916, S. 127—145.
- Scholz, Ehrenfried, 100 Motive für Kunstschmiedearbeiten. Berlin 1884.
- Schubert, Alfr., Alte Kunstschmiedearbeiten aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert. Berlin o. J.
- Eiserne Tore und Geländer. Leipzig o. J.
- Volkman, Alte Gewerbe u. Gewerbegassen. Würzburg 1921.
- Walther, Conradin, Die Kunstschlosserei des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1884.
- Voillet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture Française Bd. 8. Paris 1875.
- — Die Schmiedekunst nach Originalen des 15.—18. Jahrhunderts. Berlin Wasmuth 1884.

Einleitung

Technik des Schmiedeeisens

I. Die Bearbeitung des Schmiedeeisens

Die Verwendung des Eisens reicht bis in prähistorische Zeit zurück, wo wir eine ganze Periode nach diesem Material die Eisenzeit zu nennen pflegen. Aber der Rost hat die meisten Erzeugnisse zerstört, so daß wir auch da, wo uns schon literarische Quellen oder greifbare Vorstellungen zu Hilfe kommen, nämlich in der ägyptischen und griechischen Kultur, uns nur ein unscharf umrissenes Bild machen können¹⁾. Aber wir haben Kunde von ausgedehnten Fundorten, deren Schätze dem Altertum zur Verfügung standen. In Nubien, Kordofan, Sinai, Palästina, im Kaukasus, Kappadokien, Bötien, Makedonien, Sardinien, Spanien und in vielen anderen Gegenden treffen wir Eisenerzlager, die schon von Schriftstellern wie Xenophon, Strabon, Plutarch und Plinius erwähnt werden. Auch die beiden wichtigen Eigenschaften der Formgebung, die Schmiedbarkeit und die Schweißbarkeit waren den Alten schon bekannt, wie wir auch bei Heraclius²⁾ schon die Erhärtung des Schmiedeeisens zu Stahl durch rasches Abkühlen erwähnt finden. Die Schmiedbarkeit besteht darin, daß das Eisen sich in rotglühendem Zustande durch Schlag und Druck, also durch Hämmern und Walzen in beliebige Formen bringen läßt. Diese Eigenschaft ermöglicht eine reiche plastische Bildung des Schmiedeeisens. Auf einem Vasenbilde³⁾ (Abb. 1) finden wir eine solche Schmiede dargestellt. Daß es sich dabei um die Bearbeitung des Eisens handelt, beweisen die gearbeiteten Werkzeuge, die an der Wand hängen: Doppeläxte, Beil, Dolchmesser, Scheide, Schraube(?) und Säge. Ein gebückter Mann hat links aus einem niedrigen, konisch geformten Schmelzofen mit der Zange ein glühendes Stück Eisen herausgeholt, das er auf einen Ambos hält, während ein anderer, ebenfalls nackter Mann stehend mit über dem Kopf geschwungenem Hammer, den er mit beiden Händen festhält, im Begriff ist, auf das zu schmiedende Stück Eisen niederzuschlagen. Rechts von dieser Gruppe sitzen zwei mit dem Himation bekleidete Zuschauer, von denen der eine Anweisungen zu geben scheint. Zahlreich sind ähnliche Darstellungen in der Antike, besonders wenn es sich darum handelt, uns die Schmiede des Hephästos vorzuführen, während in der römischen Kunst besonders bei Sarkophagen häufig Putten und Erosen Waffen schmieden. Es ist sicher, daß auch die zweite Eigenschaft des Schmiedeeisens, die Schweißbarkeit, den Alten bekannt war, da sie von der Schmiedbarkeit nicht zu trennen ist. Sie besteht darin, daß sich zwei Stücke Eisen in der Weißgluthitze in eines zusammenhämmern lassen, ähnlich wie man etwa zwei Kügelchen Wachs durch Kneten mit den Fingern in eins verwandeln kann. Diese Eigenschaft gestattet eine innige, höchst dauerhafte Ver-

¹⁾ Vgl. Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei den Griechen und Römern, 4. Band, Leipzig 1887, S. 69.

²⁾ Heraclius, Von den Farben und Künsten der Römer. Herausgeg. von Ilg. Wien 1873.

³⁾ Attische schwarzfigurige Amphora, früher Samml. Bourignon, Neapel, jetzt Boston.

bindung der einzelnen Eisenteile zu einem Ganzen. Über die Bearbeitung des Schmiedeeisens gibt uns die Literatur der Griechen und Römer wenig, Heraclius erwähnt außer der Erhärtung zu Stahl¹⁾ durch Wasser oder durch das „Fett eines brünstigen Bockes“ nichts. Aber Bilder sprechen dafür um so deutlicher. Für das Abendländische Mittelalter fehlen uns auch diese, aber wir dürfen annehmen, daß die alte Technik des Schmiedens und Schweißens nie verlorengegangen ist, ebenso wenig, wie wir uns die alte Technik als wesentlich von der modernen Handtechnik verschieden vorzustellen haben. Ebenso wie der Vierländer Bauer seine schmiedeeisernen Huthalter in den Kirchen oder der Tiroler Bauer seine Grabkreuze bis ins 19. Jahrhundert hinein mit den einfachsten Mitteln, Handhämmern und Zangen, aus glühendem Eisen auf dem Amboß schmiedete, so arbeiteten auch schon die Ägypter, die Griechen, die Römer, so arbeitete der Schmied des Mittelalters. So kommt es, daß auch Theophilus Presbyter in seiner „*Schedula Diversarum Artium*“²⁾ die Be-



Abb. 1. Schmiedewerkstatt auf einer attischen schwarzfigurigen Amphora. (Museum Boston.)

arbeitung nur ganz kurz streift. „Das Eisen“, schreibt Theophilus, „wächst in der Erde, nach Art der Steine, es wird ausgegraben auf ebendie Weise, wie oben vom Kupfer gesagt worden, gebrochen und in Klumpen geschmolzen, dann im Ofen des Schmiedes weich gemacht (liquator)³⁾ und gehämmert, um zu einem jeden Werk zu taugen.“ Wenn wir Theophilus als mittelalterliche Quelle auffassen dürfen, so bestätigt er noch für seine Zeit, daß der Schlosser sich jeden Stab und jedes Blech, das er brauchte, selbst ausstrecken mußte. Er bekam das Eisen in der Form der Rohluppe, welche allenfalls ein wenig übergeschmiedet war, d. h. er erhielt das Eisen in der rohesten Form direkt aus dem Bergwerk. Wahrscheinlich erst mit der Heranziehung der Wasserkraft im Eisenhüttenwesen wurde dem Schlosser die Vorarbeit abgenommen, die darin bestand, die Rohluppe in handliche Formen, Stäbe, Schienen, Bleche u. dergl. zu verwandeln.

¹⁾ Pähler, Die Löschung des Stahles bei den Alten, Wiesbaden 1885.

²⁾ Herausgegeben von Ilg, Quellenschriften Bd. 7, Wien 1874, Kap. 40, S. 340.

³⁾ Die Übersetzung von Ilg: „flüssig gemacht“ entspricht nicht der Technik, es wird in Weißgluthitze gebracht, d. h. erweicht.

1. Die Vorarbeit, von der Rohluppe zum schmiedbaren Eisen

Diese Abtrennung vollzog sich vermutlich schon im 14. Jahrhundert. Die jetzt entstehenden Hammer- und Walzwerke benutzten die Wasserkraft sowohl zur Bewegung der Pochwerke als auch der Blasebälge und großen eisernen Schmiedehämmer. Mit den Eisenhütten, in denen das Eisen aus den Erzen gewonnen wurde, wurden die Stab- und Blechhämmer verbunden, in denen das Eisen in handliche, verschiedenartige Stäbe, Schienen und Bleche verwandelt wurde. Außer den üblichen Eisensorten ließen sich die Schlosser auch nach eingeschickten Modellen bestimmte Formen, welche öfter gebraucht wurden, auf Vorrat anfertigen. In den Stabhämmern wurden zugleich gröbere Werkzeuge und solche Gegenstände gefertigt, deren Herstellung den Schlossern mit ihren kleinen Handhämmern nicht möglich war, wie Anker, Ambosse, große Hämmer, Pflugscharen, Zapfen und Ringe zu Mühlrädern usw.

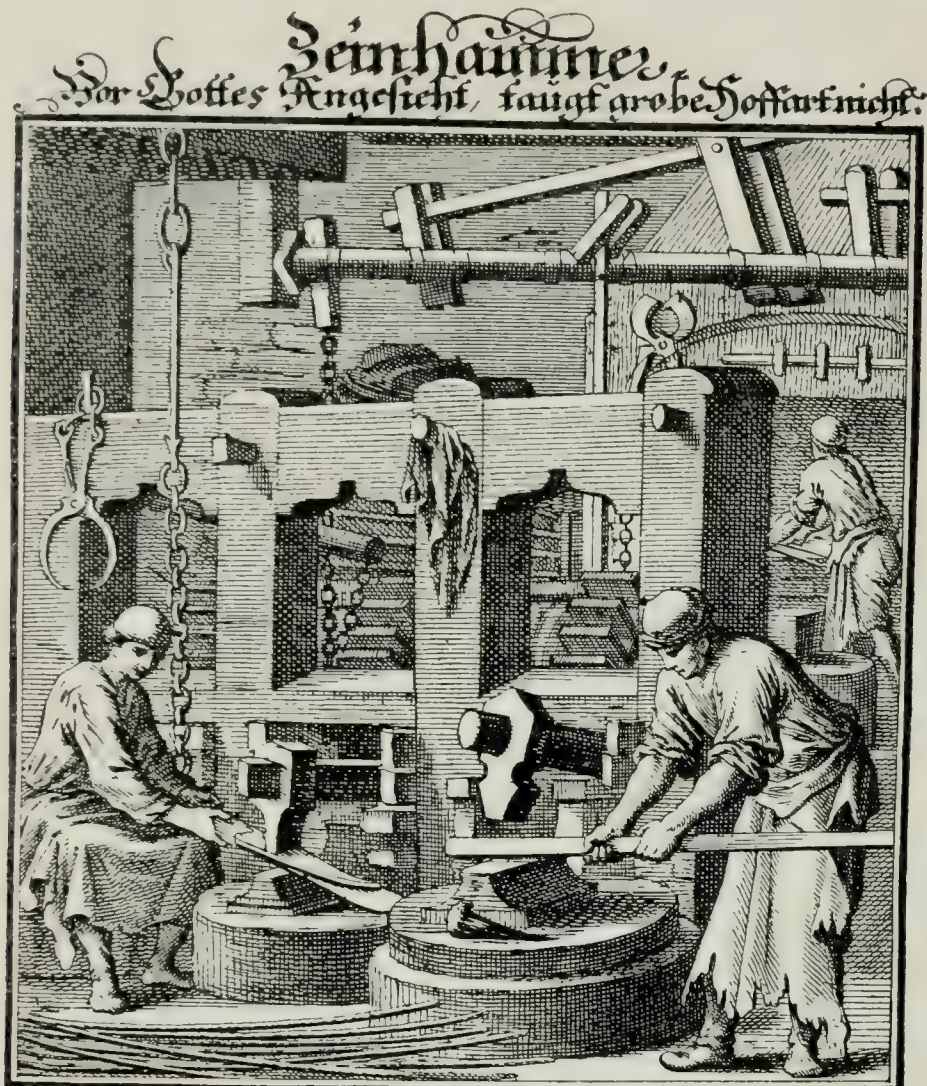
Diese Hammerwerke erfüllten auch den Zweck, das Eisen zu reinigen und zu verbessern. Dies geschah besonders dadurch, daß man die Rohluppen zu Stäben ausschmiedete, mehrere derselben zu einem Paket oder einer Garbe, wie man es nannte, vereinigte, diese zusammenschweißte und daraus einen Stab herstellte, der an Güte und Gleichmäßigkeit der Textur die früheren Produkte weit übertraf. Denn durch das wiederholte Schweißen und Schmieden wurden nicht nur die Unreinlichkeiten, die der Rohluppe infolge der mangelhaften Gewinnung aus den Erzen anhafteten, herausgetrieben, sondern auch das ganze Gefüge des Metalls wurde dichter und gleichmäßiger.

Vielfach entstanden auch besondere, von den Eisenhütten unabhängige Hammerwerke, die sogenannten Reck- oder Zainhämmer, die von einem eigenen Gewerk, den Zainern, betrieben wurden. Das Innere eines derartigen Zainhammers stellt die Abbildung 2 dar¹⁾. Die Hämmer, drei an der Zahl, von verschiedener Größe, hängen in einem aus kräftigen Balken gezimmerten Gerüst. Sie werden durch eine von einem Wasserrade gedrehte Welle bewegt, an der in radialer Anordnung starke Zapfen, sogenannte Daumen, befestigt sind. Mehrere derselben sind zwischen den Balken sichtbar. Diese Daumen drücken auf das Ende des Hammers und heben ihn dadurch empor, sobald ein Daumen sich infolge der Drehung der Welle wieder entfernt hat, fällt der Hammer durch seine Schwere nieder, um sogleich wieder vom folgenden Zapfen ergriffen und emporgehoben zu werden. Der Zainer braucht also bloß das Eisen unter den Hammer zu halten und darauf zu sehen, daß derselbe immer die richtige Stelle trifft.

Der große Umfang, welchen die Verwendung des Eisens im 17. und 18. Jahrhundert annahm, ließ dann auf weitere Hilfsmittel sinnen, dem rohen Eisenstück möglichst schnell handliche Formen für die weitere Verarbeitung zu geben. Man erfand zu diesem Zwecke die Walz- und Schneidewerke. Schon Lionardo da Vincis allumfassender Geist hatte den Plan zu einem Walzwerk entworfen. 1532 beschreibt Eobanus Hessus in seinem Gedicht „Urbs Norimberga“ eine Eisenspalterei mit Streck- und Schneidewerk, die aber wohl nur zur Herstellung von Draht- und Nageleisen verwandt wurde. Auch in den Münzen, wo es besonders auf eine gleichmäßige Dicke und Breite der Flachsienen ankam, aus denen die Münzen geschlagen werden sollten, finden wir schon im 16. Jahrhundert zur Herstellung solcher Flachsienen Streckwalzwerke im Gebrauch.

¹⁾ Christoph Weigel, Abbildungen der Gemein-Nützlichen Hauptstände von denen Regenten und ihren so in Friedens- und Kriegszeiten zugeordneten Bedienten an bis auf alle Künstler und Handwerker, Regensburg 1698.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts scheinen die zunächst in kleinen Maßstäben arbeitenden Eisenspaltereien allmählich größeren Umfang gewonnen zu haben. 1683 erbot sich ein gewisser Johann Friedrich Müller, eine Eisenschneidemühle auf dem Harz anzulegen, auf der man unter anderem schon Eisenstäbe zu Hufeisen bis



*Des Eisens großes Stück muß klein,
eh es der Werth vergrößert werden.
Reicht anders kan der Mensch auß Erde
zu Gottes Werk zeug fählich sehn,
bis ihn die Demüt klein gemacht,
Dann Stoltz wird hiez und dort verlacht.*

Abb. 2. Zeinhämmer. (Ch. Weigel, Abbildung der Gemeinnützlichen Hauptstände, Regensburg 1698.)

zu 12 Fuß Länge herstellen konnte. Die erste Abbildung einer solchen Eisenspalterei aus der Gegend von Lüttich bringt das Werk von Swedenborg De Ferro aus dem Jahre 1734. Von Lüttich sollen nach Swedenborgs Angabe diese Eisenspaltereien nach Deutschland und England verbreitet worden und auch in Schweden in Gebrauch gekommen sein.

Eine anschauliche Darstellung solcher Schneidewerke bringt sodann der 3. Tafelband der großen französischen Enzyklopädie von Diderot und d'Alembert vom

Jahre 1773 (Abb. 3). Im Hintergrunde erscheint der große Glühofen, in welchem die Eisenstäbe, die gestreckt und dann zerschnitten werden sollen, zunächst erhitzt werden. Ein Arbeiter nimmt mit der Zange das glühende Eisenstück aus dem Ofen heraus und läßt es zwischen zwei Walzen hindurchgehen, welche sich in derselben Weise bewegen wie die Walzen einer Wäscherolle. Beim Durchziehen durch die Walzen wird das Eisenstück sowohl dünner und breiter als auch bedeutend länger. Die so gestreckte Flachschiene wird dann von dem Manne, der auf seine Zange gestützt dasteht, ergriffen, über das Walzwerk seinem Genossen auf der anderen Seite hinübergereicht und geht dann, noch in glühendem Zustande, durch die Schneidewalzen, von denen sie in dünne Stäbe zerschnitten wird. Die Drehung der Walzen

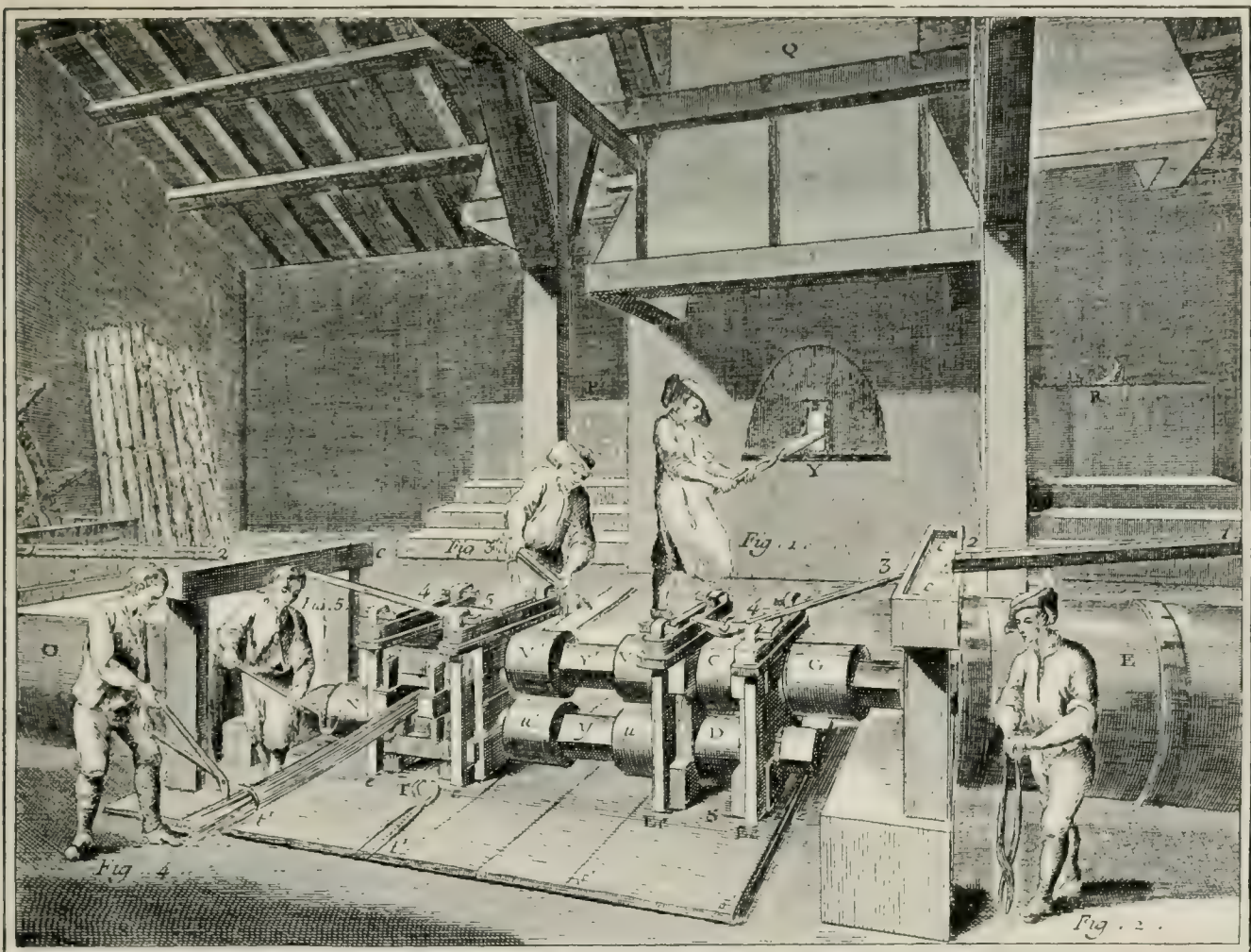


Abb. 3. Eisenspalterei (Diderot et d'Alembert, Encyclopédie, 1773, Planches, III, 125).

geschieht durch Mühlräder. Um die bei der Arbeit sich erheizenden Walzen abzukühlen, ist eine Leitung eingerichtet, welche ständig Wasser in die siebartigen Schalen oberhalb der beiden Walzenpaare führt, von wo aus es in Tropfen auf die Walzen herabfällt. Jede der Schneidewalzen (Abb. 4) besteht aus mehreren stählernen Scheiben, welche in Zwischenräumen, die der Dicke der Scheiben gleich sind, nebeneinander auf einer Welle befestigt sind. Indem die Scheiben der oberen Schneidewalze zwischen die Scheiben der unteren greifen, wirken sie wie die Schneiden einer Schere und zerlegen die zwischen sie gebrachte Eisenplatte in einzelne schmale Stäbe, deren Breite der Dicke der Schneidescheiben entspricht, während ihre Höhe von der Stärke der eingeschobenen Platte abhängt. Die Anzahl der auf diese Weise hergestellten Stäbe ist gleich der Summe der Scheiben beider Walzen weniger zwei.

Es gab auch Eisenspaltereien, bei denen, wie bei der im Werke von Swedenborg abgebildeten, die beiden Walzenpaare nicht nebeneinander, sondern hintereinander

lagen, so daß die gestreckte Eisenschiene direkt zwischen die Schneidwalzen gebracht werden konnte, das lästige, einen besonderen Arbeiter erfordernde Herüberreichen

der gestreckten Schiene infolgedessen fortfiel. Die Streckwalzen wurden nicht nur in Verbindung mit den Schneidwalzen, sondern auch für sich allein zur Herstellung flacher Eisensorten und von Blechen verwandt. In der noch näher zu besprechenden „Art du serrurier“ von Duhamel du Monceau von 1767 werden die von den Walzwerken angefertigten Flachsienen wegen ihrer regelmäßigen Gestalt als besonders brauchbar hervorgehoben.

Auch Walzwerke zur Gewinnung von Stäben von verschiedenen Querschnitten kamen im Laufe des 18. Jahrhunderts auf. Schon 1728 erhält der Engländer John Payne ein Patent für ein Façonwalzwerk. Auch der Schwede Christoph Polhem erwähnt 1746 in seinem „Patriotischen Testament“ Walzwerke zur Herstellung von Stäben verschiedenen Durchschnits, Teilen von Schlössern und Schlüsseln. Ein Pariser Schlosser namens Chopitel¹⁾ errichtete zu Essone bei

Abb. 4. Schneidwalzen der in Abb. 3 dargestellten Eisenspalterei (Diderot et d'Alembert, Encyclopédie, 1773, Planches III, 140).

Corbeil ein derartiges Walzwerk, das am 28. Januar 1751 von einer Kommission der französischen Akademie der Wissenschaften geprüft wurde, es ist ebenfalls in der Enzyklopädie abgebildet (Abb. 5).

Dieses Façonwalzwerk unterscheidet sich von dem Streckwalzwerk insofern, als in die obere Walze eine umlaufende Vertiefung eingegraben ist, und zwar von der Form, welche dem Stabe mitgeteilt werden soll. Ließ man nun einen glühenden Stab durch die Mitte der beiden Walzen gehen, so wurde er nicht nur seiner Lage nach gestreckt, sondern er erhielt auch das in die obere Walze eingeschnittene Profil. In der Abbildung ist die obere Walze noch besonders für sich dargestellt. Darunter ist ein Stück der Welle, welche die untere Walze bewegt, sowie die Kuppelung der Welle und Walze abgebildet.

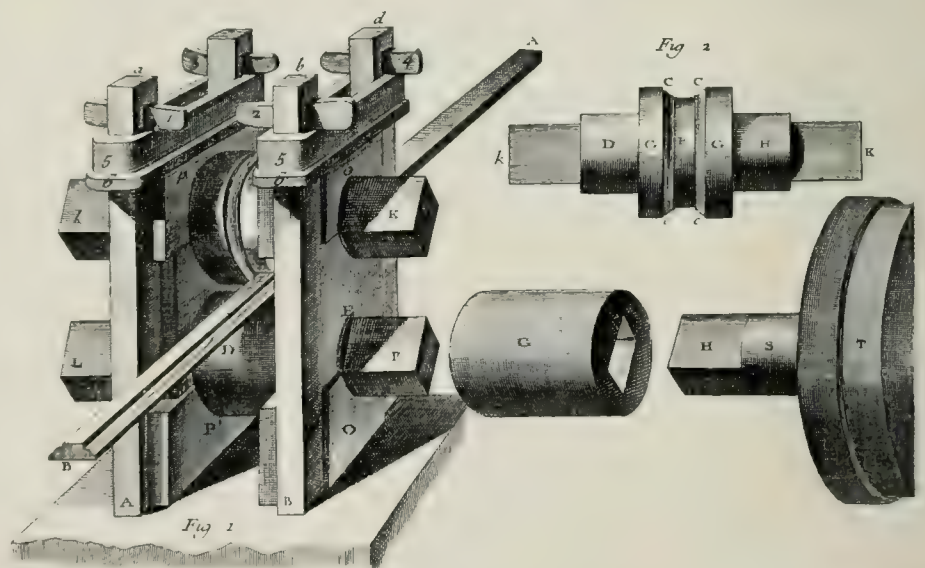


Abb. 5. Façonwalzwerk (Diderot et d'Alembert, Encyclopédie, 1773, Planches III, 137).

¹⁾ Siehe Duhamel du Monceau, Art du serrurier 1767, S. 64.

Im 19. Jahrhundert sind dann diese Walzwerke bedeutend vervollkommnet worden. Die Einführung der Eisenbahnen um 1830 und der dadurch hervorgerufene kolossale Verbrauch von Eisenschienen gab den Anstoß dazu. Der größte Teil des Stabeisens wird jetzt in den Walzwerken hergestellt. Die Profile sind meistens in beide Walzen je zur Hälfte eingeschnitten, man nennt diese Vertiefungen Kaliber; da es in der Regel nicht möglich ist, sofort bei einem einmaligen Durchziehen durch ein Walzenpaar dem Stabe die gewünschte Form zu geben, so pflegt man mehrere Walzenpaare hintereinanderzustellen, deren Kaliber allmählich zu der endgültigen Form hinüberführen. Auf diesen Walzwerken werden nicht nur die Rohschienen sowie die verschiedensten Sorten des Stab- und Profileisens, sondern auch Zierformen allerlei Art, welche in die Walzen eingeschnitten sind, hergestellt.

2. Die Techniken des Kunstschmiedens

Während die Vorarbeit demnach im Laufe der Jahrhunderte sich wesentlich verändert hat, ist dagegen die weitere Verarbeitung des Schmiedeeisens zu künstlerischen Zwecken, abgesehen von einigen besonderen Zierverfahren, zu allen Zeiten ungefähr dieselbe gewesen. Auch die Werkzeuge haben sich nur wenig in den letzten Jahrhunderten verändert. Wenn auch die moderne Maschine mancherlei Handleistungen untergeordneter Art übernommen hat, welche der Schlosser früher mit mangelhaften Instrumenten auszuführen pflegte, z. B. Bohrungen, so sind doch die Werkzeuge, mit denen die eigentliche Formgebung des Schmiedeeisens sich vollzieht, fast genau dieselben geblieben. Eine anschauliche Vorstellung von der Einrichtung einer Schmiedewerkstatt und die wichtigsten Arbeiten des Schmiedes im 18. Jahrhundert gibt uns eine ausführliche Abhandlung, welche auf Anregung der französischen Akademie der Wissenschaften 1767 herausgegeben worden ist. Sie ist der Teil eines umfangreichen Sammelwerkes, in welchem eine größere Anzahl von Handwerken und Industrien beschrieben werden. Die Akademie hatte anfangs Réaumur, den Erfinder des nach ihm benannten Thermometers, mit dieser Aufgabe betraut. Réaumur hinterließ nach seinem Tode nur Bruchstücke einzelner Abhandlungen. Dieses Material wurde dann 1759 samt 200 Kupfertafeln, die schon fertiggestellt worden waren, verschiedenen Gelehrten zur Herstellung der „Descriptions des arts et métiers“ übergeben. Duhamel du Monceau unternahm u. a. auch die „Arts du serrurier“, welche 1767 herauskam, während der größere Teil der darin enthaltenen Kupferstiche aus den Jahren 1716 und 1717 stammen. Das ganze Sammelwerk erschien seit 1762 in einer deutschen Übersetzung unter dem Titel „Schauplatz der Künste und Handwerke“, herausgegeben von dem Nationalökonom Joh. Heinr. Gottlieb von Justi. Das Buch Duhamel du Monceaus wurde von Daniel Gottfried Schreber unter dem Titel „Die Schlösserkunst“ übersetzt.

Die erste Tafel des Werkes gibt die Einrichtung einer Schmiedewerkstatt und die wichtigsten Werkzeuge des Schlossers wieder (Abb. 6). Links im Hintergrunde erscheint der Herd, dessen Feuer durch zwei Blasebälge in die zum Erhitzen des Eisens nötige Glut gebracht wird. Zwei Lehrjungen bewirken, indem sie an Ketten ziehen, die Bewegung der Bälge. Ungefähr in der Mitte des Raumes steht ein großer Amboß mit rechteckiger Bahn, an dem der Meister selbst arbeitet. Er hält mit einer Zange ein glühend gemachtes Eisenstück und bezeichnet durch Aufschlagen des Hammers die Stellen, auf welche die Schläge der von den beiden Gesellen gehandhabten großen Hämmer fallen sollen. An einem zweiten Amboß mit zwei Hörnern ist ein anderer Geselle im Begriff, mit Meißel und Hammer einen Eisenstab in zwei Teile zu zerlegen. Rechts daneben führt ein Mann an einem großen Schraub-

stock eine Vernietung aus. Vier andere Gehilfen arbeiten an der Werkbank vor den Fenstern und links im Vordergrund mit Feilen.

Unter der Werkstatt sind eine große Anzahl Werkzeuge des Schlossers dargestellt, zunächst einige Amboße (Fig. 1—6) von verschiedener Größe und Gestalt. Die kleineren wurden entweder in eine besondere Öffnung eines der großen Amboße eingezapft (Fig. 2b) oder in einen Schraubstock eingespannt. In Fig. 7—12 sind Hämmer, in 17—23 Zangen mannigfaltiger Form und in 51—56 große und kleine Feilen abgebildet. Zum Festhalten des zu bearbeitenden Eisenstücks dienen die Schraubstöcke (Fig. 48, 49). Der betreffende Gegenstand wird in die Backen derselben, die sich zusammenschrauben lassen, eingespannt. Sie werden an dem Werkisch, wie aus der Darstellung ersichtlich ist, befestigt. Ein kleiner Schraubstock zum Handgebrauch, Handschraube oder Feilkloben genannt, ist in Fig. 50 abgebildet. Feine Gegenstände bringt man nicht direkt zwischen die Backen des Schraubstockes, da sie durch das Gebiß derselben beschädigt werden könnten, sondern sie werden von Kluppen festgehalten (63—66), die man in die Mäuler der Schraubstöcke einspannt. In der hölzernen Kluppe 63 wurden polierte Stücke befestigt. Unentbehrliche Werkzeuge sind alsdann die Meißel (Fig. 45—47, 62 u. 63). Sie dienen zum Abtrennen, Aushauen und zum Einhauen von furchenartigen Vertiefungen. Die Setzhämmer und Setzmeißel (41—44) werden mit der breiten Bahn oder der Schneide auf das Arbeitsstück gesetzt, auf das andere Ende wird dann mit dem Hammer aufgeschlagen. Will man ein Eisenstück mit viereckigen oder runden Löchern versehen, so bedient man sich zur Erweiterung derselben der Dorne. Vier von verschiedener Gestalt sind in Fig. 30—33 abgebildet. Unter den zu durchlochenden Gegenständen legt man beim Einhauen der Löcher sog. Lochringe (71 u. 72) oder ein Eisen von der Form des in Fig. 73 dargestellten. Anstatt der mannigfaltigen modernen Bohrraparate ist hier nur die primitive Bohrrolle (Fiedelbohrer) vorhanden. Dieselbe besteht aus drei Teilen, zunächst einem ovalen Brett mit Handgriff (58), auf dem ein Eisenband mit kleinen Vertiefungen angebracht ist. Dieses setzte sich der Schlosser, wenn er ein Loch bohren wollte, auf die Brust, stellte in eine der Aushöhlungen das untere Ende des Bohrers (57), das andere Ende mit der Schneide richtete er auf die Stelle, wo das Loch gebohrt werden sollte. Die Drehung des Bohrers geschah nun in der Weise, daß der Schlosser die Schnur des Bogens (59) um die Rolle des Bohrers schlang und dann den Bogen auf- und abwärts bewegte, so daß die Rolle samt dem Bohrer sich herumdrehte. Übrigens gab es außer diesem Instrument auch noch andere Bohrer, welche aber auch nicht viel vollkommener waren. Von den übrigen Werkzeugen ist noch die Sprenggabel (60) zu erwähnen. Mit ihr biegt man Eisenstäbe, indem man sie vermittels des Hakens festhält. Außerdem bedarf der Kunstschmied noch verschiedenartiger Meßinstrumente, von denen hier zwei Zirkel (37 u. 38), ein Zollstab (34) und Winkelmaße (35 u. 36) abgebildet sind. Zum Bedienen des Feuers sind endlich Kohlschaufeln (26 u. 27), ein Löschspieß (25), ein Schüreisen (24) und ein Löschwedel (29) zum Anfeuchten der Kohlen erforderlich.

Die Arbeit des Kunstschmiedes, der mit den eben beschriebenen Werkzeugen arbeitet, war dreifacher Art. Sie bestand

1. in den Verfahren, wodurch eine weitere Formveränderung des Materials erzielt wird, nämlich das Schmieden, Treiben, Gravieren, der Eisenschnitt und das Ätzen;
2. in der Verbindung der einzelnen Teile zu einem Ganzen, das Schweißen, Löten, Nieten;
3. in der farbigen Behandlung, das Tauschieren, Blauanlaufen, Überziehen mit anderen Metallen wie Gold, Zinn usw., und endlich die Bemalung.



Abb. 6. Die Werkzeuge des Schlossers (Duhamel du Monceau, Art du serrurier, 1767, pl. I).

Unter den verschiedenen Arbeiten des Kunstschmiedes steht obenan das Schmieden als das dem Charakter des Schmiedeeisens am meisten angemessene Bearbeitungsverfahren. In der Rotglut wird das Eisen so weich, daß es sich leicht mit dem Hammer bearbeiten und in die verschiedensten Formen bringen läßt. Durch wiederholte Hammerschläge kann das Eisenstück verlängert oder verbreitert werden, man nennt das Strecken. Andererseits kann es aber auch verkürzt oder verdickt werden, indem man das Arbeitsstück in der Längsrichtung gegen den Amboß oder einen besonderen Klotz stößt, oder indem man mit dem Hammer auf das Ende desselben kräftig zuschlägt. Diesen Vorgang bezeichnet man als Stauchen. Ein Biegen des Eisenstabes läßt sich leicht bewirken. Ein Abbiegen im rechten Winkel erfolgt durch Herumschlagen um eine Kante des Ambosses, während runde Biegungen an den Hörnern des Ambosses, von denen nach Duhamel das eine eine viereckige, das andere eine runde Spitze haben soll, ausgeführt werden, Hammer und Amboß sind hier also allein formgebend.

Von den übrigen beim Schmieden vorkommenden Handgriffen, die natürlich höchst mannigfaltig sind und sich nicht in jedem Falle besonders bezeichnen lassen, ist das Schmieden in Gesenken ein für die Formgebung des Eisens sehr wichtiges Verfahren. Man bedient sich desselben, um einem Stabe ein bestimmtes Profil zu geben oder um kleine Zierate, welche sich in größerer Anzahl wiederholen sollen, herzustellen. Während die Gesenke heutzutage durch die Vorarbeit der Walzwerke, welche Stäbe mit den verschiedensten Querschnittprofilen und allerlei Zierat fertig den Schlossern liefern, für zahlreiche Formen entbehrlich geworden sind, spielten sie in den früheren Jahrhunderten in der Schmiedearbeit eine große Rolle. Ihr mannigfaltiger Gebrauch im 18. Jahrhundert wird auf Tafel IX (Abb. 7) der „Art du serrurier“ von Duhamel du Monceau erläutert, in dem gezeigt wird, wie der Schlosser am zweckmäßigsten Balkon- und Treppengeländer von der Art der in Fig. 7 u. 9 abgebildeten herstellen kann, besonders wie er sich die Verfertigung der einzelnen Zierteile durch die Benutzung von Gesenken erleichtern kann. Als Beispiele sind der Teil eines Balkongitters (Fig. 9) und eines nach links umbiegenden Treppengeländers (Fig. 7), welche beide dem Stile nach dem Anfang des 18. Jahrhunderts angehören, gewählt. Um die Umbiegung des Geländers richtig herauszubekommen, bediente man sich eines gewölbten Brettes (Fig. 8), auf dem die Stäbe und Zierteile des Geländers abgepaßt wurden, links in der Werkstatt ist ein Geselle (Fig. 5) mit dieser Arbeit beschäftigt. Da die Gitter sich aus einer großen Zahl gleichartiger Formen zusammensetzen, so erleichterte man sich die Herstellung dieser oft wiederkehrenden Zierteile durch verschiedene Hilfsmittel. Für die C-förmig gebogenen Stäbe waren besondere eiserne Lehren vorhanden (Fig. 10), an denen die in Fig. 11 dargestellten Schnörkel gebogen wurden. Die Verbindung der Stäbe zu einem Ganzen geschah zum Teil durch umgelegte profilierte Leisten, die man Bunde nennt (Fig. 7N, 9N u. a.). Die verschiedenen Teile eines solchen Bundes sind in Fig. 12 dargestellt, unter aa die Leisten, aus denen die Bunde angefertigt wurden. Fig. 13 gibt eine Spannklupe zum Festhalten der Bunde bei der Arbeit wieder. Um nun das Profil dieser Leisten herzustellen, bedient man sich der Gesenke, d. h. verstärkter Hohlformen, welche auf dem Amboß (Fig. 15 u. 16) durch Bänder befestigt werden. Wird nämlich ein Eisenstab glühend in das Gesenk eingeschlagen, wie es in der Werkstatt rechts geschieht (Fig. 1 u. 2), so erhält er die Form des eingegrabenen Profils, ebenso wie glühendes Siegelack die Gestalt des in das Petschaft eingegrabenen Siegels annimmt. Um den zweiten Arbeiter zu ersparen, war zum Festhalten des Stabes auf dem Gesenk zuweilen noch eine Klammer an dem Amboß befestigt (Fig. 16i, k, l).

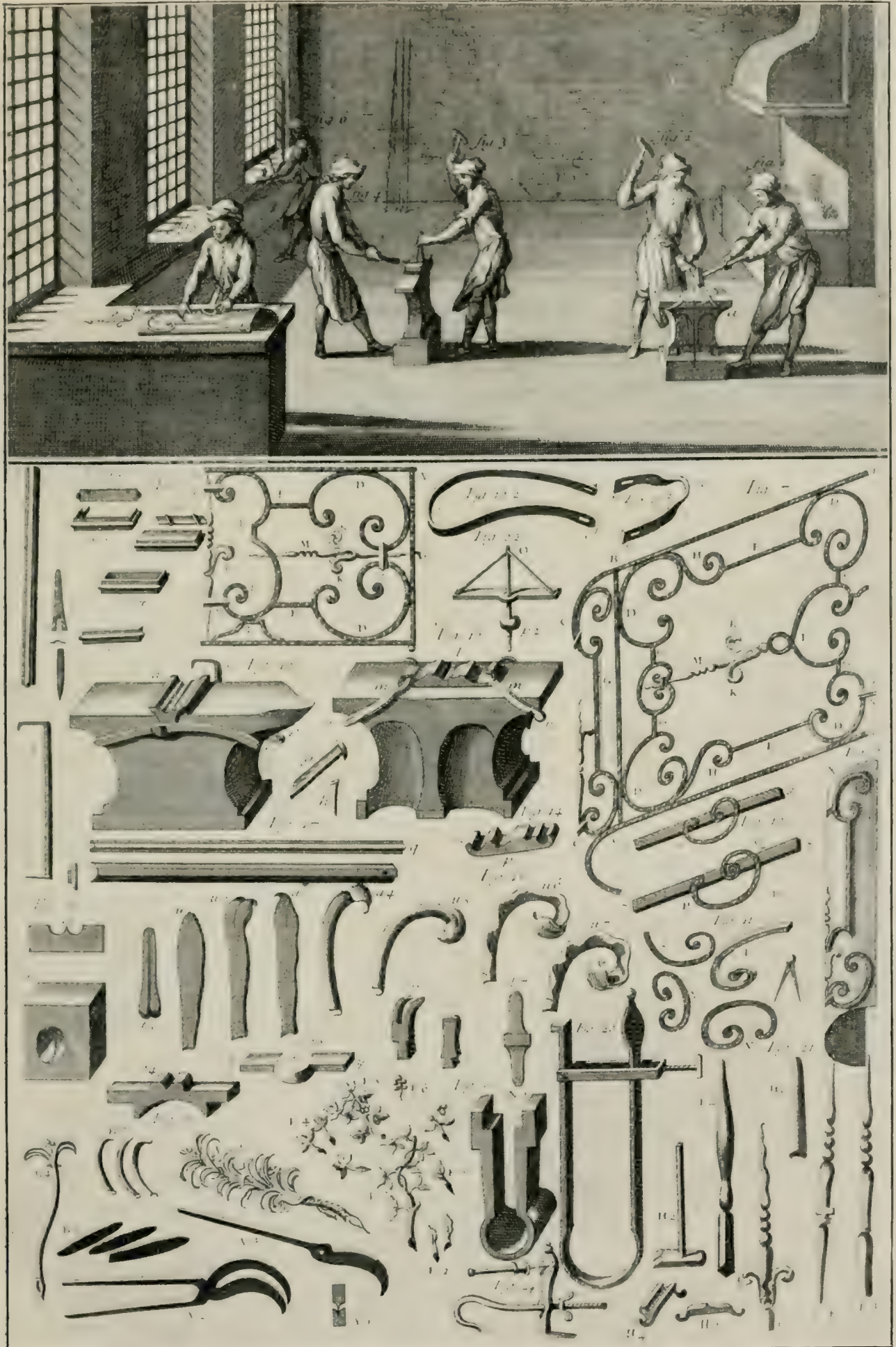


Abb. 7. Das Schmieden in Gesenken (Duhamel du Monceau, Art du serrurier, 1767, pl. IX).

Auch bei der Verfertigung der sich wiederholenden Pflanzenformen wird von Gesenken Gebrauch gemacht. Die zum Schmuck der beiden Gitterteile verwandten ausgezackten (Akanthus-)Blätter (Fig. 7K u. 9K) können nämlich in folgender Weise ausgeführt werden. Zunächst wird ein Stück Blech zu der in Fig. 18u abgebildeten Form ausgeschnitten. Um sodann dem Oberteil dieses Blattes die Form zu geben, die es in u_2 und u_3 hat, benutzt man ein doppeltes Gesenk, ein Unter- und Obergesenk (Fig. 19t₁ u. t₃). Leider gibt die Abbildung keine gute Vorstellung, da der Maßstab beider doch zusammengehörender Gesenke verschieden ist. Auch sonst läßt die Zeichnung sowohl bei dieser wie bei anderen Tafeln viel zu wünschen übrig. In dem Untergesenk (Querschnitt desselben in t₂) ist die Form der Blattspitze hohl, auf dem Obergesenk erhaben dargestellt. Legt man nun die Spitze des Bleches u auf das Untergesenk, setzt das Obergesenk darüber und schlägt kräftig mit dem Hammer auf dieses, wie der Mann in Fig. 3, so erhält das Blatt die in u_2 vorgeführte Form. Man kann auch diese Form mit dem einfachen Gesenk t₁ zustande bringen. Dann gilt es, dem bis dahin flachen Blatte eine rinnenförmige Gestalt zu geben, wie in u_4 . Das erreicht man leicht durch Einhämmern in das runde Gesenk t₅. Die Umbiegung der Blätter u_4 ff. geschieht mit Hilfe der Gabel t₆, in welche man die Spitze des Blattes hineinlegt. Die wellenförmige Auszackung des Blattes endlich (u_6 u. u_7) wird aus freier Hand auf besonderen kleinen Ambossen t₇ verrichtet. Ebenso werden die Zierknöpfe des aus den Blättern hervorstehenden Schosses (Fig. 7 u. 9M) vermittle eines Doppelgesenkes (Fig. 21) hergestellt. Zur Verfertigung kleiner Zierate benutzt man auch Doppelgesenke in Form von Zangen. Fig. 20D₂ stellt einen Palmzweig dar, der von Epheuranken umwunden ist. Die Palmblätter werden aus den Blechen B₂ mit Benutzung der Zangen A₂₋₁ geformt. Die Schneiden dieser Zange bilden nämlich ein Ober- und Untergesenk (Querschnitt in mangelhafter Darstellung in A₃). Die einzelnen so gewonnenen Palmblätter werden dann zu mehreren zusammengeschweißt und mit Nieten (B₄) am Zweige befestigt. Die allmähliche Entstehung der Epheuranken wird aus den Fig. E₂₋₇ ersichtlich. Die übrigen auf der Tafel in Fig. 22—24 dargestellten Werkzeuge sind Bohrwerkzeuge. Eines derselben wird von dem Manne Fig. 6 benutzt.

Einen wesentlichen Anteil an der Herstellung von Kunstformen hat sodann die Treibarbeit, die bei dünnen Blechen auch in kaltem Zustande ausgeführt werden kann. Auch hier mag eine Tafel (XI) des Werkes von Duhamel du Monceau, welche die Unterschrift trägt: „Reniere del 1717 Lucas scul.“, als Illustration dienen (Abb. 8). Als Beispiel ist hier ein Akanthusblatt gewählt, das in seiner vollen Größe zunächst auf Papier vorgezeichnet (Fig. 8n) und dann auf Blech gepaust wurde, oder die Papierzeichnung wurde direkt auf das Blech aufgeklebt. Aus den Blechen wird es darauf ausgehauen, und zwar in drei Stücken T, V, X. Diese Teile werden getrieben (T₂, V₂, X₂) und mit Nieten aneinander befestigt. Die endgültige Form des Blattes erscheint in Fig. Y.

Die Treibarbeit, bei der das Eisen leicht hart und brüchig wird, und das deshalb öfter ausgeglüht werden muß, geschah zunächst auf sogenannten Untersätzen, von denen mehrere in Fig. 6E—K abgebildet sind. Der Untersatz K dient als Lochring, L als Dorn; zu denselben Zwecken, nämlich zur Herstellung von Löchern oder kleiner grubenartiger Vertiefungen, kann M gebraucht werden. Die Untersätze wurden in den Schraubstock gespannt und dann das Blech mit Hämmern (Fig. 7A—D) bearbeitet. Die verschiedenartige Form der Untersätze und Hammerbahnen kamen der Herstellung vielfacher Formen, Furchen, runder und länglicher Vertiefungen usw. entgegen. In der Werkstatt sind die beiden Leute rechts und links im Vordergrund mit dieser Art der Arbeit beschäftigt. Die feinere Treibarbeit wird auf einem Holzklötz (Fig. 12)



Abb. 8. Die Treibarbeit (Duhamel du Monceau, Art du serrurier, 1767, pl. XI).

oder besser auf Blei ausgeführt. Das auf den Untersätzen vertiefte Blech wird auf der Rückseite mit Blei ausgegossen und dann von vorn mit Punzen verschiedener Gestalt (Fig. 16c—h) bearbeitet. Zum Festhalten des Bleches auf dem Holzklötz dienen die in Fig. 13 dargestellten Nägel. In der Werkstatt treiben die beiden Arbeiter in der Mitte auf Blei. Handelt es sich darum, einen Gegenstand herzustellen, der aus zwei gleichen Hälften besteht, wie der Akanthuskelch Fig. 9m, so kann man beide Seiten zugleich treiben, indem man, wie aus Fig. 9i ersichtlich ist, zwei Bleche übereinanderlegt und sie dadurch vor dem Verschieben bewahrt, daß man ihre Ecken umschlägt. Die in Fig. 11A—Y dargestellten Stücke veranschaulichen die Herstellung einer großen eisernen Vase.

Außer durch Treibarbeit kann auch durch Gravierung die breite Fläche des Eisenbleches in kaltem Zustande Belebung erfahren. Sie besteht darin, daß mit dem Grabstichel eine Zeichnung in den Grund vertieft eingeschnitten wird. Mit dieser Technik verwandt ist das Verfahren, durch Einhauen mit dem Meißel oder durch das Einschlagen von Punzen Linien und Punkte hervorzubringen.

Auch der Eisenschnitt geschieht ebenso wie das Gravieren in kaltem Zustande. Der betreffende Gegenstand, Türklopfer, Schlüsselgriff u. a., wird zunächst in rohen Formen vorgeschmiedet und dann mit Bohrern, Meißeln, Grabsticheln usw. weiter bearbeitet. Die Kunstform wird auf diese Weise aus dem rohen Eisenstück herausgeholt wie die Statue aus dem Marmorblock. Gleichmäßige Rundungen werden auf der Drehbank ausgeführt.

Ein besonderes, im 16. Jahrhundert geübtes Verfahren, welches im 19. Jahrhundert wieder hier und da aufgenommen worden ist, ist das Ätzen. Es ist eine ähnliche Technik, wie sie bei der Radierung in Gebrauch ist. Die Eisenfläche wird zunächst mit dem sog. Ätzgrund überzogen, für den es verschiedene Rezepte gibt, z. B. Asphalt-Terpentinlack oder Wachs und Asphalt zu gleichen Teilen in Terpentin aufgelöst. Wie aber auch seine Zusammensetzung sein mag, jedenfalls muß er die Eigenschaft haben, das Eisen vor dem Angriff von Säuren zu schützen. In diesen auf das erwärmte Eisen aufgetragenen Ätzgrund wird die Zeichnung mit einem Griffel eingeritzt, der das Eisen bloßlegt. Dann wird ein Rand von Wachs um die Platte gelegt und auf die Zeichnung Ätzwasser gebracht, welcher den freigelegten Grund tief ätzt. Als geeignetes Ätzwasser werden vier Teile konzentrierter Essigsäure, ein Teil absoluten Alkohols und ein Teil konzentrierter Salpetersäure empfohlen. Wird schließlich, nachdem das Ätzwasser genügend lange gewirkt, der Ätzgrund entfernt, so steht die Zeichnung vertieft auf dem blanken Eisengrunde oder umgekehrt. Um die Ornamente noch besser hervorzuheben, reibt man die Vertiefungen mit einer schwarzen oder andersfarbigen Masse ein. Charakteristisch für die geätzte Arbeit sind die kleinen Unregelmäßigkeiten der Linien, welche nie so gleichmäßig glatt gezogen sind, als es bei der Gravierung der Fall ist. Aber auch gerade darin liegt wieder ein besonderer Reiz der geätzten Arbeit.

Unter den Arbeiten des Schmiedes, welche die Zusammensetzung der einzelnen Teile zu einem Ganzen bezwecken, steht obenan die Schweißarbeit als die dauerhafteste Eisenverbindung. Gewöhnlich werden die beiden Eisenstücke, welche aneinandergeschweißt werden sollen, an den Verbindungsstellen abgeschrägt und diese schrägen Flächen beim Schweißen aufeinandergelegt. Da bei größeren Stücken die Schweißung mit sehr viel Schwierigkeiten verbunden ist, so ersetzt man sie vielfach durch die kalte Nietung, bei der die zu verbindenden Teile durchlocht und mittels eines Nietnagels vereinigt werden. Das Löten mit Kupfer und Messing findet nur selten Anwendung und auch dann nur bei kleineren Stücken. Von anderen Eisenverbindungen ist der Bund schon erwähnt (S. 10). Die Durchschiebung, bei welcher

der eine Stab durch Aufhauen gelocht und ein zweiter durchschoben wird, ist ein besonders beliebtes Verfahren bei deutschen Gittern des 16. und 17. Jahrhunderts, aber auch schon der Gotik bei kantigen Stäben.

Der vornehmste farbige Schmuck des Eisens ist die Tauschierarbeit, bei der Gold-, Silber-, Kupfer- oder Messingteilchen in das Eisen eingelegt werden. Entweder rauht man den Grund feilenartig auf, ein Verfahren, das schon Theophilus kennt und umständlich schildert, hämmert die ein bestimmtes Ornament bildenden Goldteilchen darauf fest und glättet dann die Oberfläche wieder, oder man graviert Linien in die Oberfläche des Eisens und schlägt dünne Drähte des andersfarbigen Metalls ein.

Während die Tauschierarbeit nicht nur auf Eisen, sondern auch auf Messing und Bronze vorkommt, ist dagegen die sog. Blaumalerei eine dem Eisen speziell eigentümliche Dekoration. Sie beruht auf der Eigenschaft des polierten Eisens, beim Erhitzen anzulaufen und verschiedene, schließlich die blaue Farbe anzunehmen. Man läßt zunächst die Fläche blau anlaufen, überzieht sie dann mit Wachs und stellt durch Abnehmen desselben das erwünschte Bild oder Ornament her. Die Bläuung entfernt man von den bloßgelegten Stellen, indem man das Eisenstück für eine kurze Zeit in eine schwache Säure taucht. Nach dem Abwaschen des Ätzgrundes steht dann die Zeichnung blank auf blauem Grunde oder umgekehrt. Zumeist wird die Zeichnung noch durch eingravierte Linien umschrieben, um sie schärfer vom Grunde abzuheben. Man kann auch die Zeichnung aus dem blauen Grunde ausschaben. Soll ein Teil der Oberfläche oder auch der ganze Gegenstand den blanken Glanz des Stahles erhalten, so feilt man die obere Haut ab, schleift das Eisen mit Schmirgel oder poliert es mit feinem Pulver.

Ein anderes Mittel, die Oberfläche des Eisens zu veredeln, besteht in dem Überziehen mit anderen Metallen, mit Gold, Zinn usw. Beim Vergolden bedient man sich entweder der Feuervergoldung, bei der das Gold als Amalgan aufgetragen und dann das Quecksilber durch Erhitzen verdampft wird, oder der Blattvergoldung, bei der das Gold in Blattform aufgetragen wird.

Sowohl zur Verfeinerung der Oberfläche wie zum Verhüten des Rostes dient auch die Bemalung mit Öl- oder Lackfarben. Während man heutzutage Gitter und andere Eisenarbeiten gewöhnlich schwarz anzustreichen pflegt, liebte man in früheren Jahrhunderten eine reiche Vergoldung und Bemalung. Zur Zeit der Renaissance prangte das Gitterwerk im Schmucke verschiedener Farben und Vergoldung. Später pflegte man zumeist das Stabwerk grün oder schwarz anzustreichen, die Ornamente aber zu vergolden, nicht nur in einfarbigem, sondern auch mehrfarbigem Golde. Doch machte man auch noch im 18. Jahrhundert von der bunten Bemalung Gebrauch.

Kapitel I

Mittelalter

Hadte im römischen Kunstgewerbe das Eisen¹⁾ neben edleren Materialien eine nur untergeordnete Bedeutung, trat es in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung in Begleitung der kriegerischen Völkerverschiebungen in den Dienst dieser

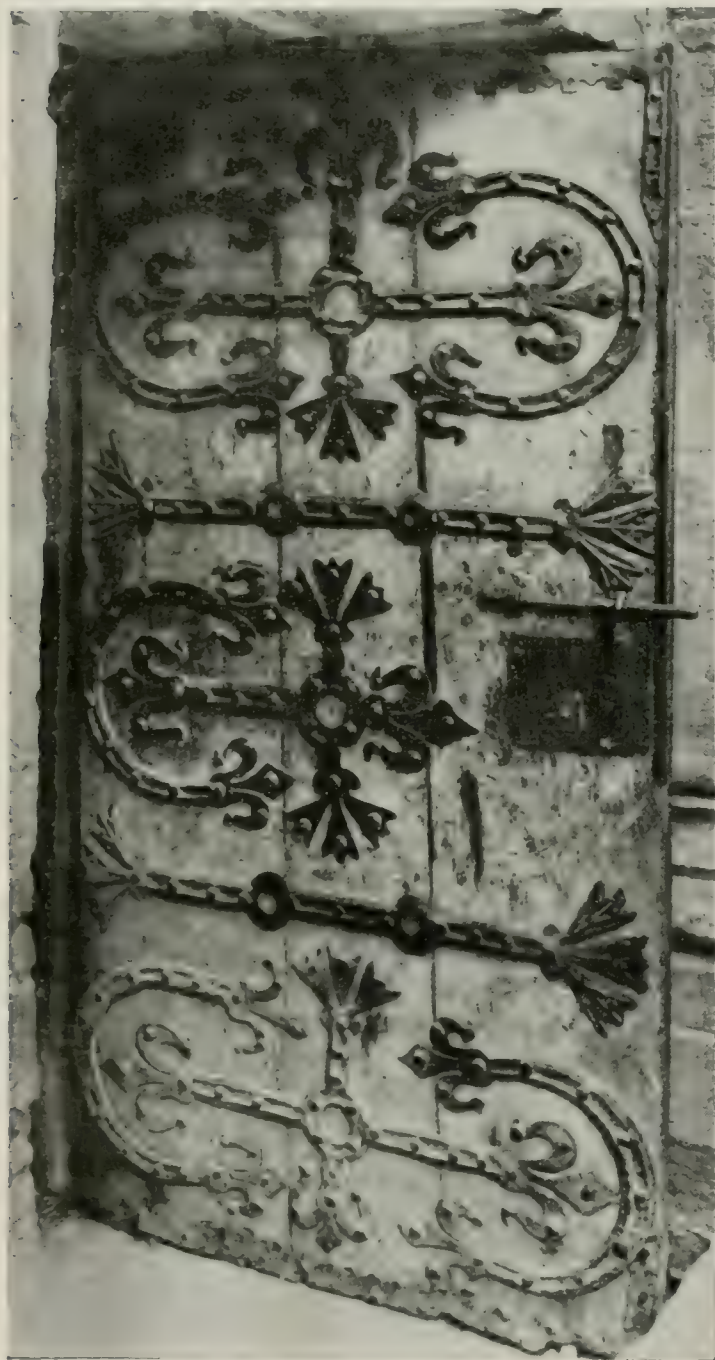


Abb. 9. Kloster Maulbronn, Südportal.

Bewegungen als Waffenhandwerk, so war erst mit der friedlichen Ausbreitung und der Mission der Kirchen und Klöster an eine friedliche Einstellung dieses Materials zu denken. Die Denkmäler sind überaus spärlich. Wir sahen, daß der Schmied dieser Zeit — war er wirklich schon Handwerker, oder war er noch Mönch — mit der mühsamen Bearbeitung der Rohluppe begann, und daß ihm keine mechanischen Werkzeuge zur Verfügung standen. So war für ihn der Hammer allein formgebend und dementsprechend die Verwendung des Materials rein zweckmäßig. Als Verbindung und Verankerung von Steinquadern in der Art einfacher Klammern, die oft schon auf einer Seite gespalten waren und auf diese Weise dreifach griffen, so finden wir das Schmiedeeisen an romanischen Bauwerken verwendet.

Die wichtigste Verwendung war aber, ebenfalls rein konstruktiv, diejenige zur Verstärkung des Holzes als Beschlag an Türen und Toren. In primitiver Form ist das Ornament meist aus dem einfachen Eisenstab heraus entwickelt: der einfache Stab gebogen, nach den Enden dünner zulaufend und in den Spitzen spiralförmig aufgerollt, in reicherer Form auch schon mit dem Setzeisen gespalten und die abgespaltenen Teile ebenfalls gerollt, daneben auch mehrere Stäbe zusammengeschweißt und wieder getrennt oder gespalten.

So war ein mannigfacher Formreichtum aus der Technik des primitiven Werkzugs heraus möglich, wie sie uns romanisch-gotische Kirchen besonders in Frankreich zeigen.

¹⁾ Vgl. Beck, Geschichte des Eisens, Braunschweig 1884, Bd. I, S. 837—844. F. S. Meyer, Handbuch der Schmiedekunst, Leipzig 1888, S. 31—57. Krauth u. F. S. Meyer, Das Schlosserbuch, Leipzig 1891, S. 124—127. Violett-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture, Bd. VIII, Paris 1875, S. 291.

In seiner konstruktiven Schlichtheit am anziehendsten sind die Türbeschläge des Südportals der St. Georgenkirche zu Schlettstadt¹⁾. Reicher in der Ornamentik, aber auf den gleichen primitiven Grundlagen aufgebaut ist der Türbeschlag am Südportal des Klosters zu Maulbronn (Abb. 9), auch hier wirken noch die aus einem Stabe gebogenen C-förmigen Ornamente als formgebend. In die gleiche Gruppe, in Einzelheiten wieder reicher ausgestaltet, gehören die Türbeschläge der Kathedrale von Lüttich, die dem 13. Jahrhundert angehören mögen, während die Türbeschläge von Notre Dame zu Paris (Abb. 10), derselben Zeit etwa angehörend, den Höhepunkt

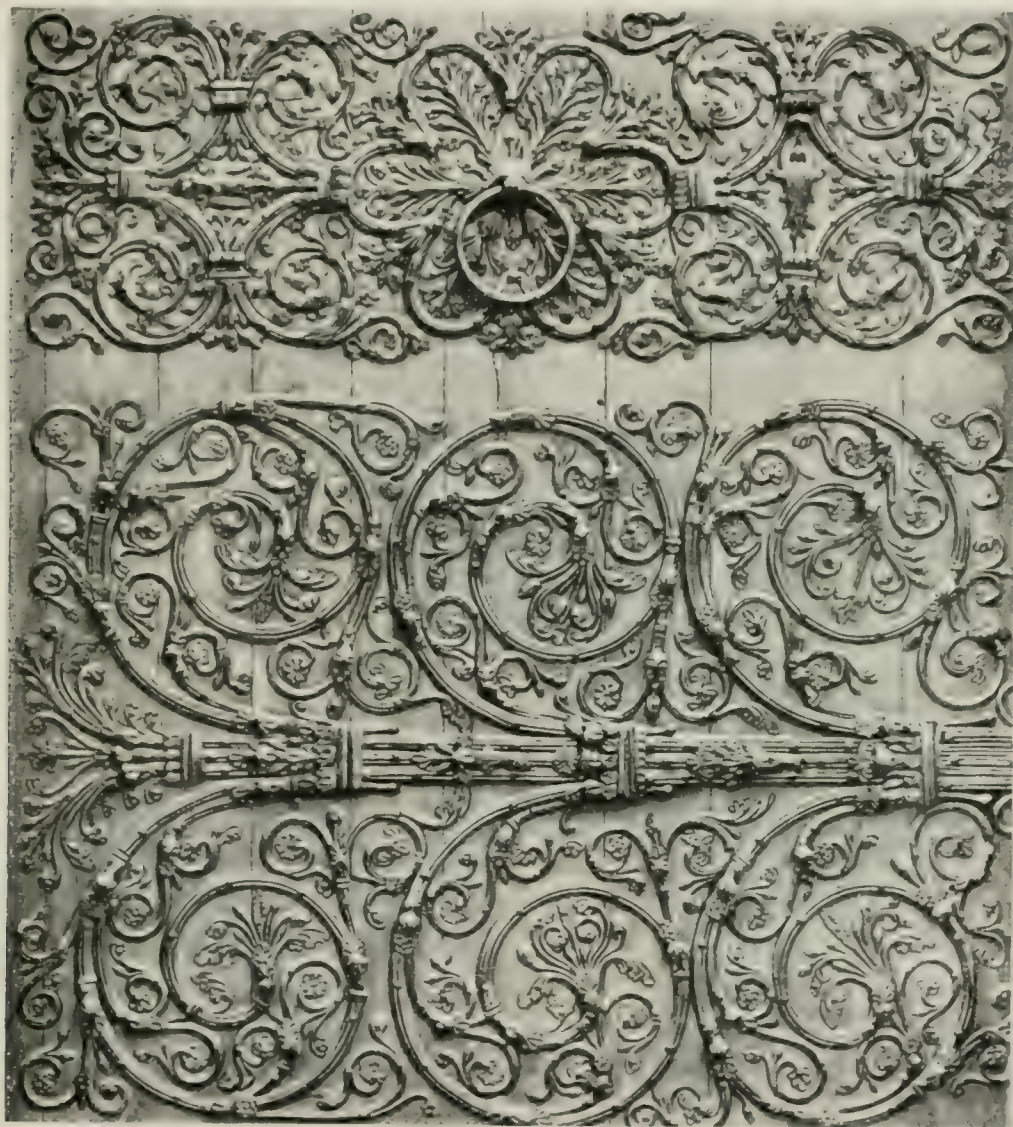


Abb. 10. Eisenbeschläge am Portal von Notre Dame, Paris.

dieser spätromanisch-frühgotischen Schmiedeeisenkunst festhalten. Dieser Reichtum, aufgebaut auf den primitiven Techniken des Schmiedens und Schweißens, war für alle Zeiten etwas so Unerhörtes, daß sich ein Kranz von Sagen schon früh spann, der diese Arbeit als leibhaftiges Werk des Teufels hinstellen versuchte. Es sind an an diesen Beschlägen ganze Bündel von Flachstäben zusammengeschweißt und lösen sich zu einem Strauß von Blumen und Blättern auf, während die Schweißstellen durch Blätter und Bänder möglichst verdeckt sind.

Hier war das Äußerste der zugrunde liegenden primitiven Technik erreicht: eine Steigerung war nur zu denken auf Grund neuer Techniken. So stand die Zeit gleichsam schon in Erwartung von Neuerungen, wie wir so oft erleben, daß neue

¹⁾ Abbildung vergleiche Fr. X. Kraus, Kunst u. Altertum im Unterelsaß, Straßburg 1876, S. 277.

Techniken Geburten der Entwicklungsnotwendigkeiten sind. Die wichtigen technischen Fortschritte dieser Zeit sind einmal das Schmieden in Gesenken, das vermutlich auch bei den Pariser Türbeschlägen schon verwendet wurde, und zum anderen die kalte Nietung, d. h. die Umgehung der mühevollen Schweißung, die besonders bei großen Arbeiten nicht immer auszuführen war, oder die die Ausführung großer Arbeiten unmöglich machte. Daneben nahm die Ausschneidearbeit aus Eisenblech einen größeren Raum ein. War vorher der Hammer das einzige Instrument des Schlossers, so treten jetzt die Gesenke und die Grabstichel hinzu. Die Folge dieser technischen

Umwälzung, die die größte in der Geschichte der Schmiedeeisenkunst genannt werden darf, war die meisterhafte Beherrschung des Materials und die größere Möglichkeit eines reicheren Formreichtums. Historisch begründet das die hervorragende Bedeutung des Schmiedeeisens seit der Gotik, wo wir als Gitter oder Beschläge immer das Eisen verwendet finden, wo wir es aber auch als Schlüssel, Kästen und für andere Gegenstände auftreten sehen.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, den ganzen Formreichtum gotischer Beschläge aufzuzeichnen, so mag die Abb. 11 nur einen kleinen Ausschnitt geben. Das namhafteste Beispiel eines großen Torbeschlages ist der Beschlag vom Nordostportal des Domes zu Erfurt (Abb. 12). Hier knüpft die linke Tür unmittelbar an jene Gruppe von Beschlägen an, die wir in dem Beispiel von Lüttich oder in höchster Vollkommenheit in dem von Paris kennen lernten.

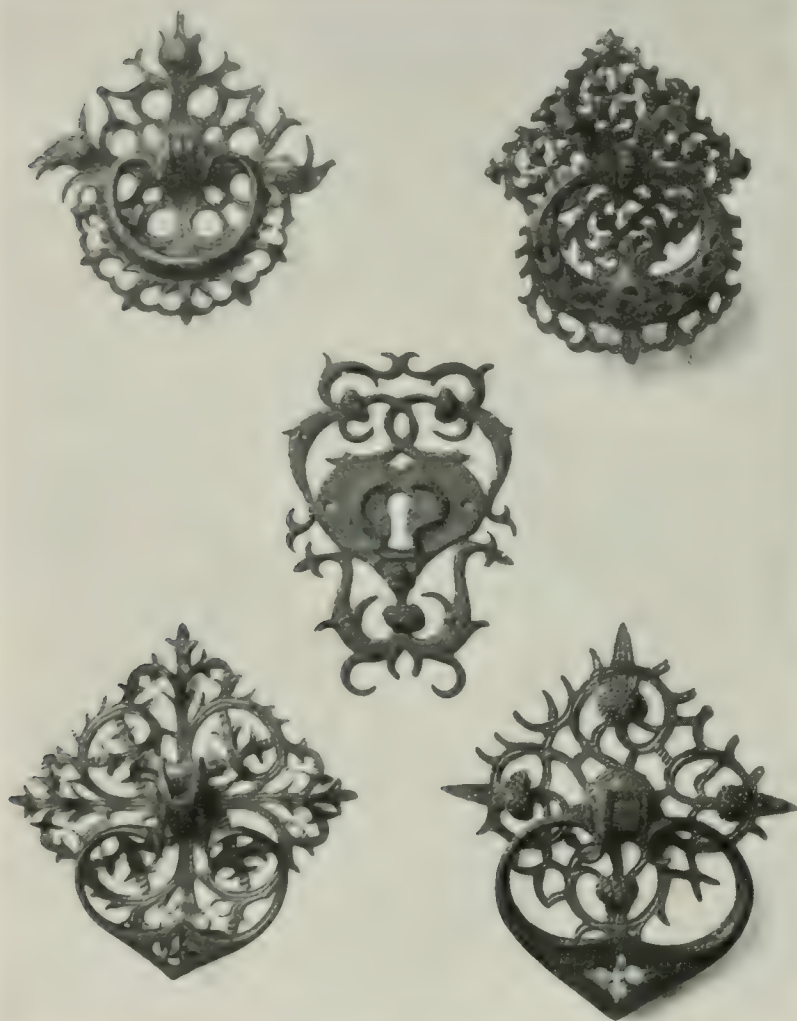


Abb. 11. Gotische Schrankbeschläge (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe).

In seiner Verwendung konstruktiv sind die vertikalen Eisenleisten durch die symmetrische Anordnung des Rankenwerks stark betont, den gleichen Meister erkennen wir unschwer in der Erfurter Rathausschranktür (Abb. 13) wieder. Anders ist die rechte Hälfte der Domtür gestaltet, hier liegt der Wert auf der dekorativen Aufteilung der Fläche. Ein textiles Muster breitet sich gleichsam auf einem Rahmen aus, das, anstatt die vertikale Gliederung zu unterstreichen, diese auflöst und die ganze Fläche mit einem Gewebe von Eisenbändern überzieht.

Der gleiche lose Zusammenhang mit Textilien kommt auch bei Gittern zum Ausdruck.

Wir haben in der Gotik eine große Gruppe von Gittern, die lediglich den Zweckgedanken formal auswertet. Das Gerichtsgitter in einem Bilde von Meister Franke (1424, Abb. 14) zeigt einfache, schräg gestellte kantige Stäbe, die durchgesteckt

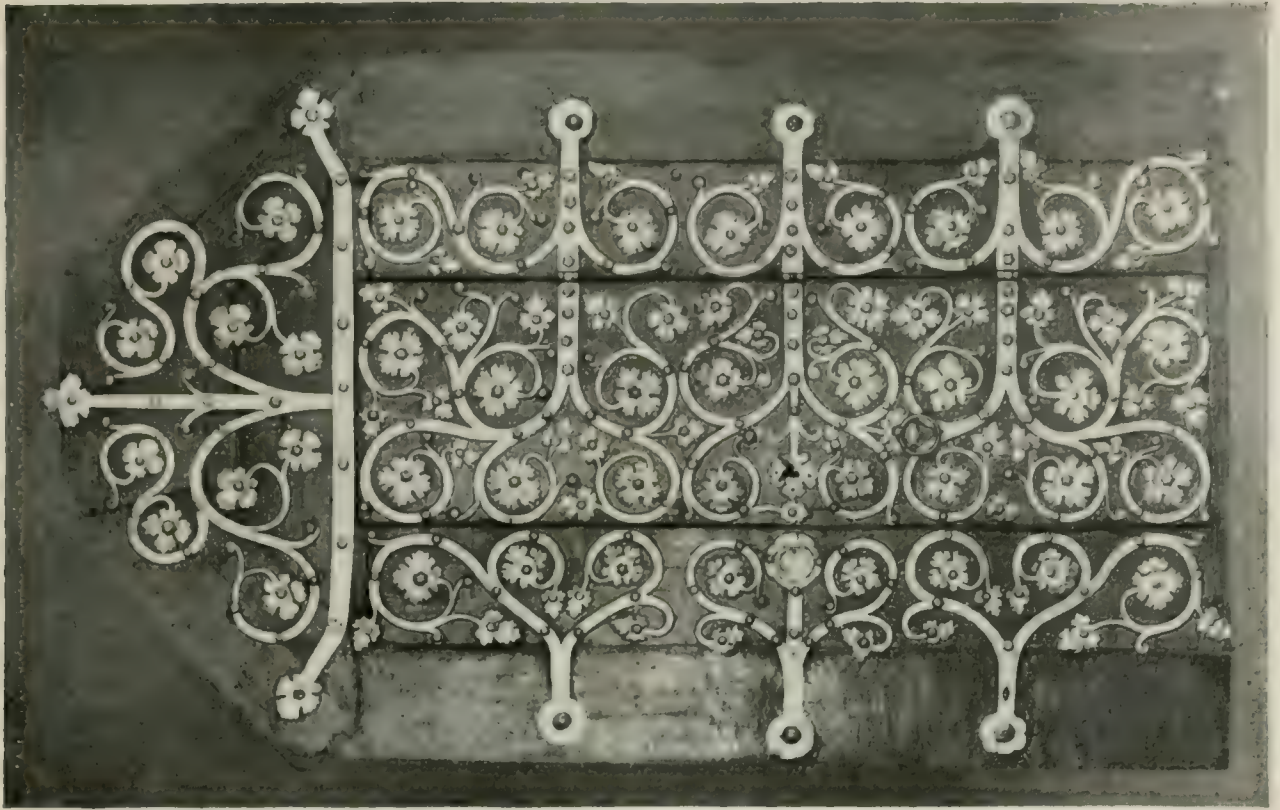


Abb. 13. Schranktür (Erfurt, Rathaus).

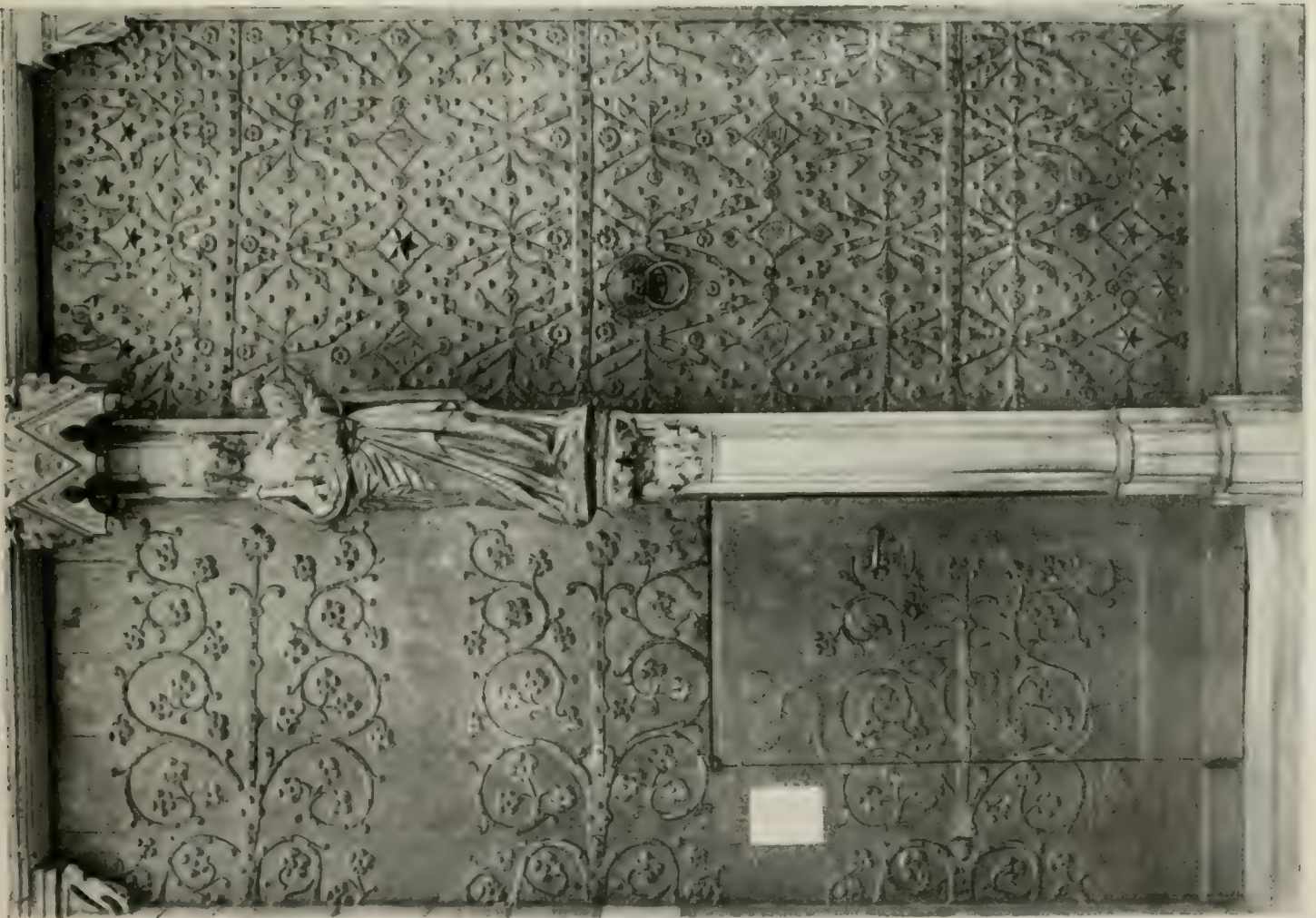


Abb. 12. Nordostportal des Erfurter Domes.

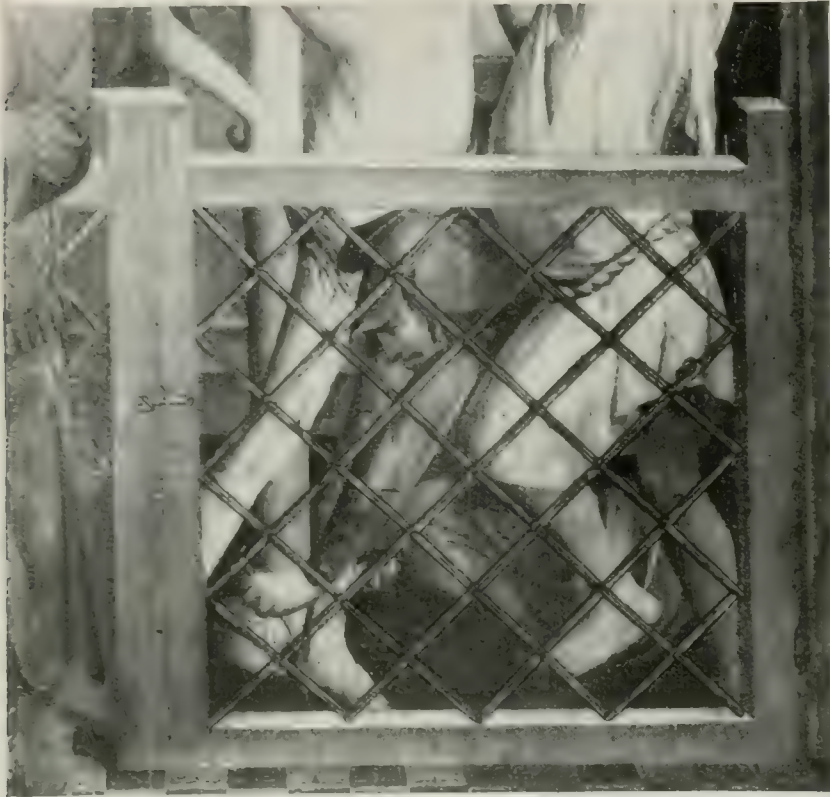


Abb. 14. Meister Franke, Ausschnitt mit Gitter aus der Geißelung Christi (Hamburg, Kunsthalle).

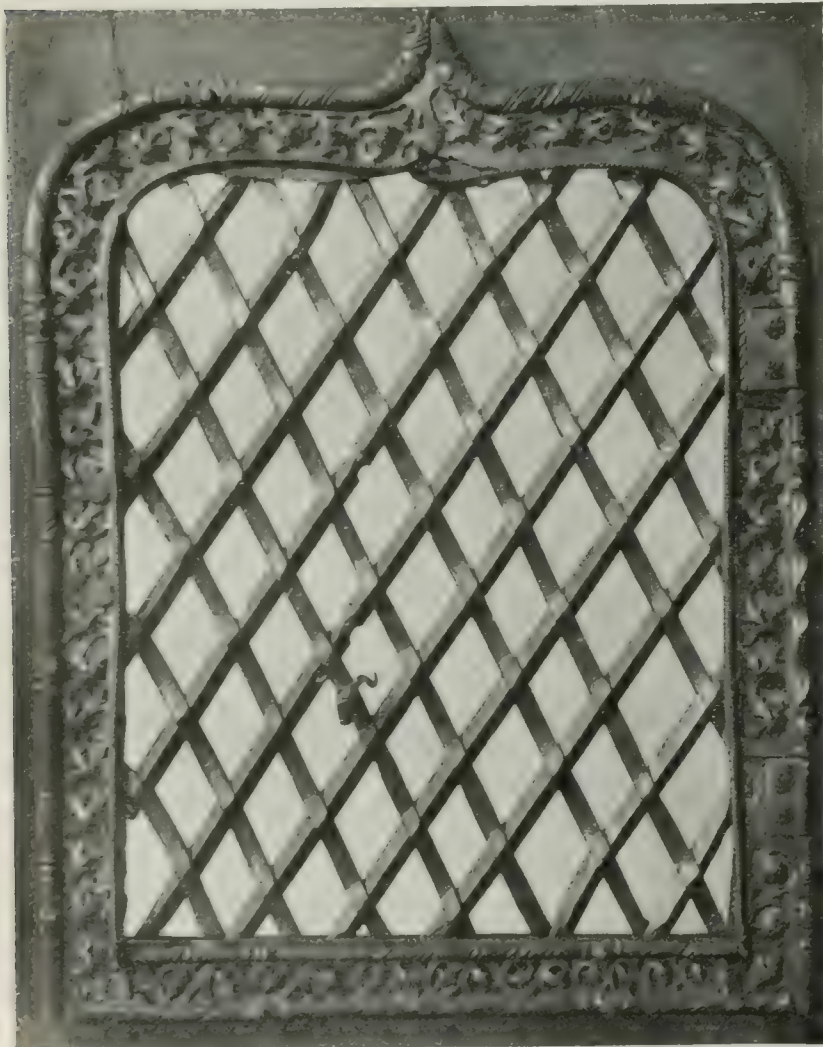


Abb. 15. Sakramentshausgitter (Hamburg, Museum f. Kunst und Gewerbe).

sind, die gleiche Technik, aus der sich Beispiele auch noch aus anderen Gemälden des 15. Jahrhunderts heranziehen ließen, zeigt eine Gittertür von einem Sakramentshaus im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe (Abb. 15). Ein vorzügliches Beispiel ist das Gitter des Marburger Elisabethschreins, das dem 14. Jahrhundert angehört, und dessen Reiz noch in der alten Bekrönung aus ausgeschnittenem und bemaltem Eisenblech besteht (Abb. 16). Diese einfache Schrägmusterung der Gitter von kantigen durchgesteckten Stäben hat sich weit in das 17. Jahrhundert hinein erhalten. So zeigt ein Korbgitter aus Erfurt, Fischmarkt 27 (Abb. 17), das um 1600 entstanden sein mag, diese überlieferte gotische Technik und Ausführung in Verbindung mit reiner Renaissanceumrahmung und Renaissancefüllungen. Textilartig wirkt dagegen das eiserne Gittertor in der Seitenkapelle der St. Ulrichskirche zu Augsburg, das zusammen mit dieser Kapelle der Familie Haustätten 1471 entstanden sein mag (Abb. 18). Die dekorativ behandelte Fläche ist zwischen schmalen Langstreifen brokatartig gefüllt mit einer Musterung, wie wir sie bei Seidengeweben dieser Zeit finden.

Neben der konstruktiven und der mehr dekorativen können wir nun noch eine dritte Gruppe zusammenstellen, die ihre Formwelt der Baukunst entlehnt und so das Material als solches negiert. Die überragende Bedeutung der gotischen Bauschule hatte dazu geführt, daß ihr Einfluß nicht nur den engeren Kreis der Stein-

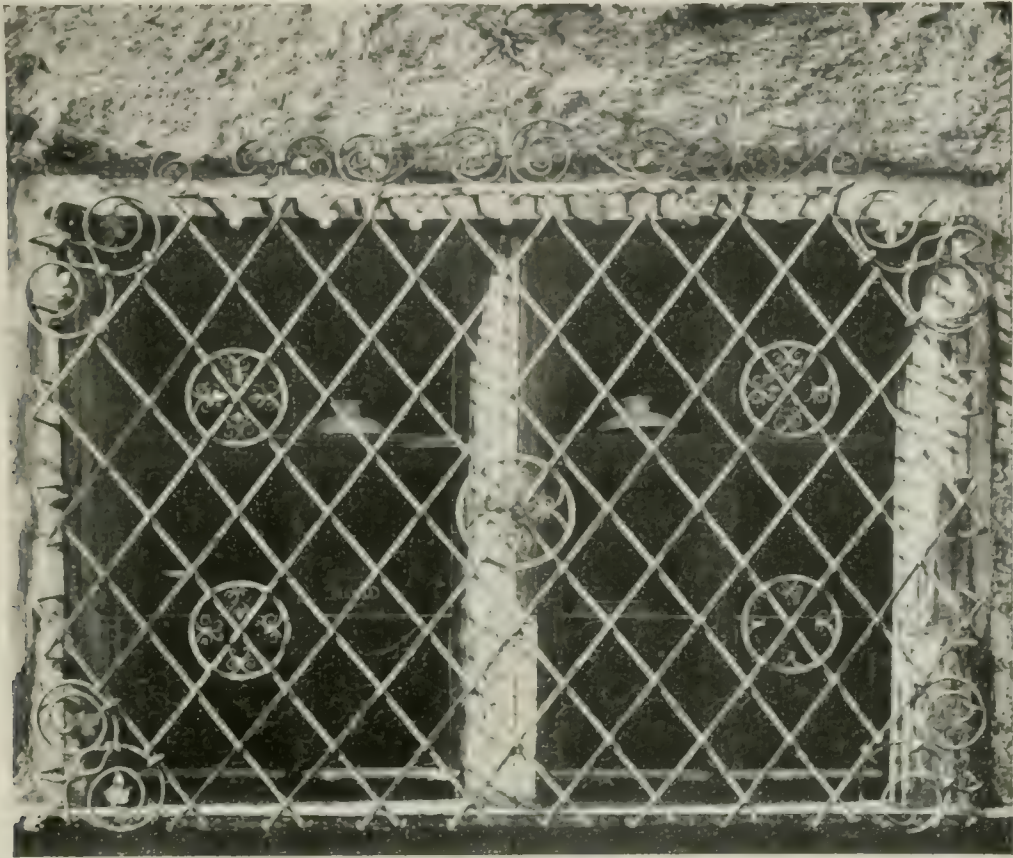


Abb. 17. Fenstergitter (Erfurt, Fischmarkt 27).

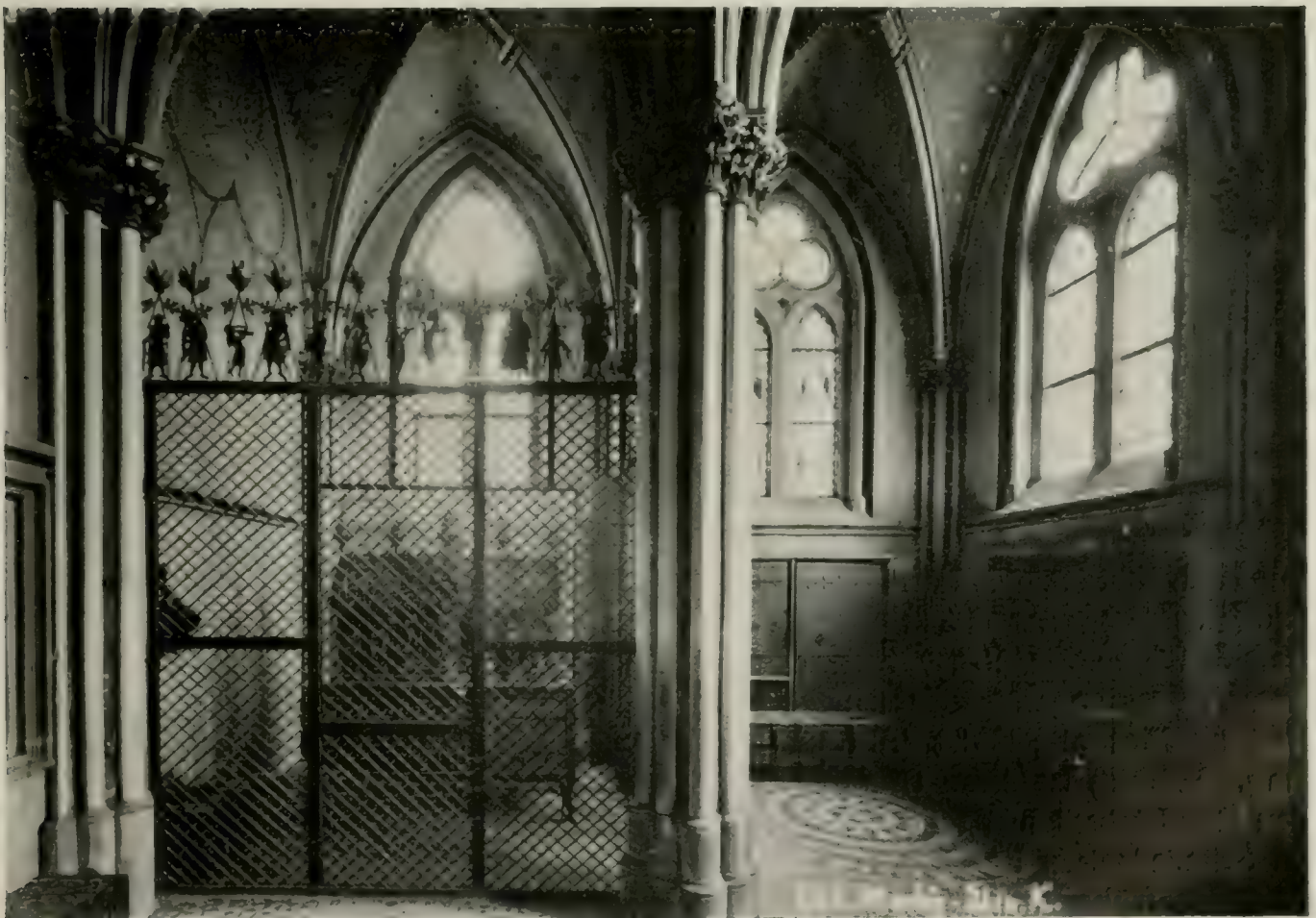


Abb. 16. Gitter für den Elisabethschrein (Marburg, Elisabethkirche).

nutzen umfaßte, sondern jedes Kunstgewerbe. Wir beobachten, wie mit der Gotik architektonische Formen in den Chorgestühlen, Schränken, Kelchen, Monstranzen usw. Eingang finden. Der gleiche Formgedanke faßt alles zusammen. So sehen wir auch beim Schmiedeeisen Fialen, Kreuzblumen, gotische Spitzbögen, Fischblasenornamente und gotische Kerbschnittwirkungen mit kantigen Graten auftreten. Das Sakramentshausgitter des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe (Abb. 19) ist aus zwei übereinander genietet, durchbrochenen Eisenplatten hergestellt. Die vordere stärkere Platte bildet den Körper des Maßwerkes und die Stäbe, die hintere aus dünnem Eisenblech gibt die Zacken. In dem oben abschließenden Rundbogen zeigt sich eine Fischblasenrosette, wie sie in der Architektur vielfach verwendet ist.

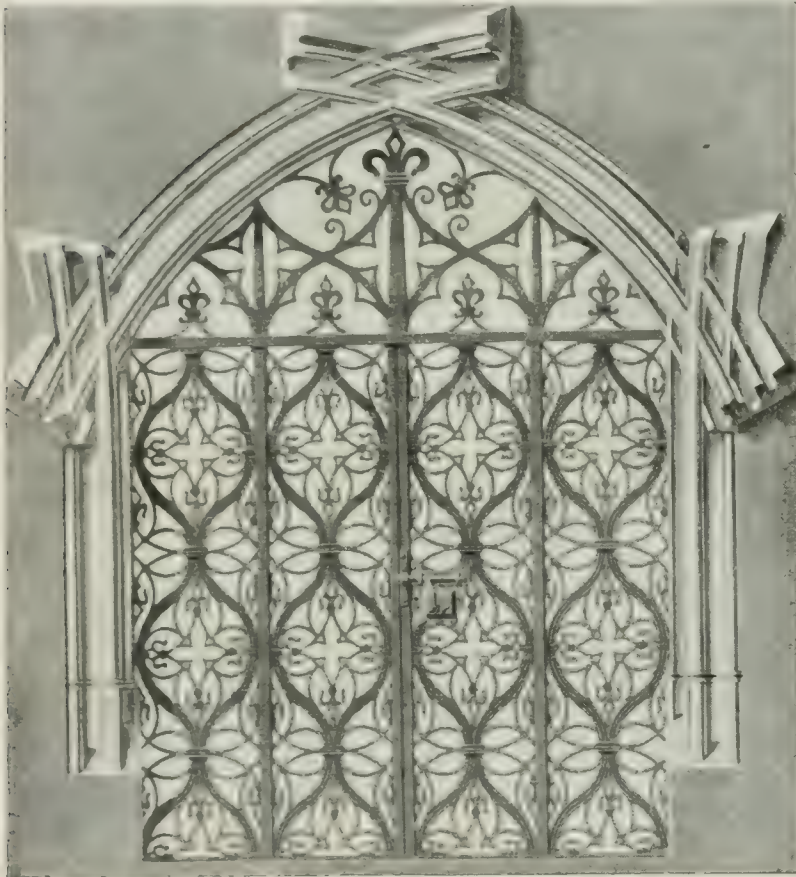


Abb. 18. Gitter (Augsburg, St. Ulrichskirche).

Das Schloß der Sammlung Figdor-Wien (Abb. 20), vermutlich aus Frankreich stammend, wirkt im kleinen wie eine mächtige gotische Fassade und ist so sehr aufgelöst in seine Architektur, daß seine Zweckbestimmung ganz versteckt ist, das eigentliche Schlüsseloch ist hinter dem Schild mit den drei heraldischen Lilien und der Krone verborgen. Der große Kronenleuchter der Kirche in Vreden in Westfalen (Abb. 21), eine Arbeit des Schmiedemeisters Gert Bulfink, wurde, 1489 vollendet, von der Schmiedezunft von Vreden der Kirche gestiftet; er steckt der Form nach in der Tradition der alten Ringkrone. Zwei übereinander liegende Ringe tragen zwölf gotische Tabernakel, vom Fuße dieser Tabernakel strecken sich die Kerzenträger vor. In dieses schmiedeeiserne Gerüst sind Figuren aus Holz, darstellend Christus und elf Apostel, sowie die Madonna auf der Mondsichel, hineingestellt.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts trat zu dieser Gruppe gotischen Schmiedeeisens noch eine neue entscheidende Form hinzu: der Aststab, der ein Weg zum Rundstab der Renaissance wurde. Der ausgezogene Eisenstab wurde zu einem naturalistischen Ast mit knotigen Ansätzen geschmiedet und dieser rankenförmig gestaltet, die Fläche überwuchernd. Die Stäbe wurden dort, wo sie sich trafen, umeinander herumgeführt. Beispiele sind weniger häufig, hier sei ein Portalgitter aus Hall in Tirol abgebildet (Abb. 22), das zwischen 1500 und 1520 entstanden sein mag. Wichtig ist diese Gruppe, da die formalen Vorbedingungen für den kommenden Rundstabstil hier schon gegeben sind. Das berühmteste Denkmal dieser Astgotik im Schmiedeeisen ist ein Brunnen von 1470 in Antwerpen, den Abb. 23 wiedergibt, und der früher als ein Werk des Malers Qinten Massys irrtümlich angesprochen wurde. Es kommt dafür ein Schmied gleichen Namens in Frage.¹⁾

¹⁾ In Löwen gab es im 15. Jahrh. einen Schmied Joost Massys, in Antwerpen einen Jan Massys.

Es mag an dieser Stelle noch etwas über den Handwerker, der hinter den Arbeiten steht, eingefügt werden. Wenngleich es in den seltensten Fällen bei Eisenarbeiten gelingen wird, diese in Verbindung mit Verfertignamen zu bringen und so die Namen, die uns aus Zunftlisten bekannt sind, immer nur neben und außerhalb bestimmter Arbeiten herlaufen werden, so gilt es doch, sich Klarheit über das Gewerbe¹⁾ zu machen in dem Augenblick, wo es als solches hervortritt, dies um so mehr, als gerade das Gewerbe, um das es sich hier handelt, durch seine Vielseitigkeit sehr kompliziert ist. Für die Frühzeit mag nur erwähnt werden, daß bei den Germanen jeder Handwerker Leib-



Abb. 19. Sakramentshausgitter (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe).

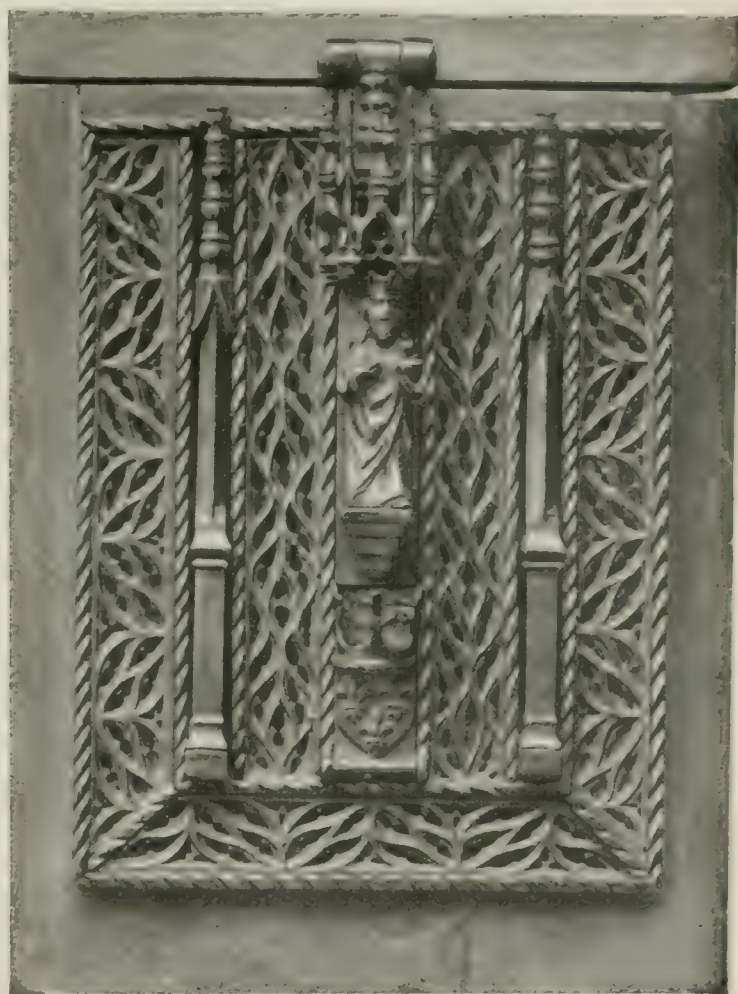


Abb. 20. Truhenschloß aus Frankreich (Wien, Sammlung Figdor).

eigener war, der aber höher geachtet wurde als der Knecht. Die alemannischen Gesetze (um 620) sehen für einen erschlagenen Schmied — und das spricht zugleich für die Stellung dieses Handwerkers — ein Sühnegeld vor, das ein Viertel von dem eines Freien betrug. Im gleichen Werte standen nur die Bäcker und die Goldschmiede. Schon zur Zeit Karls des Großen beobachten wir eine Teilung des Handwerks, in seinem Capitulare de villis werden neben den Grobschmieden (*fabri ferrarii*) die Schildmacher (*Scutatores*) genannt. Das war eine grundlegende Trennung in solche Schmiede, die dem friedlichen Gebrauch, und solche, welche dem kriegerischen Gebrauch des Eisens dienten. Aus letzteren entwickelten sich die

¹⁾ Vgl. Berlesch, Chronik der Gewerke, St. Gallen, Bd. 7; Grenser, Zunft-Wappen und Handwerker-Insignien, Frankfurt 1889, S. 84; Volkmann, Alte Gewerbe und Gewerbegassen, Würzburg 1921, S. 104.

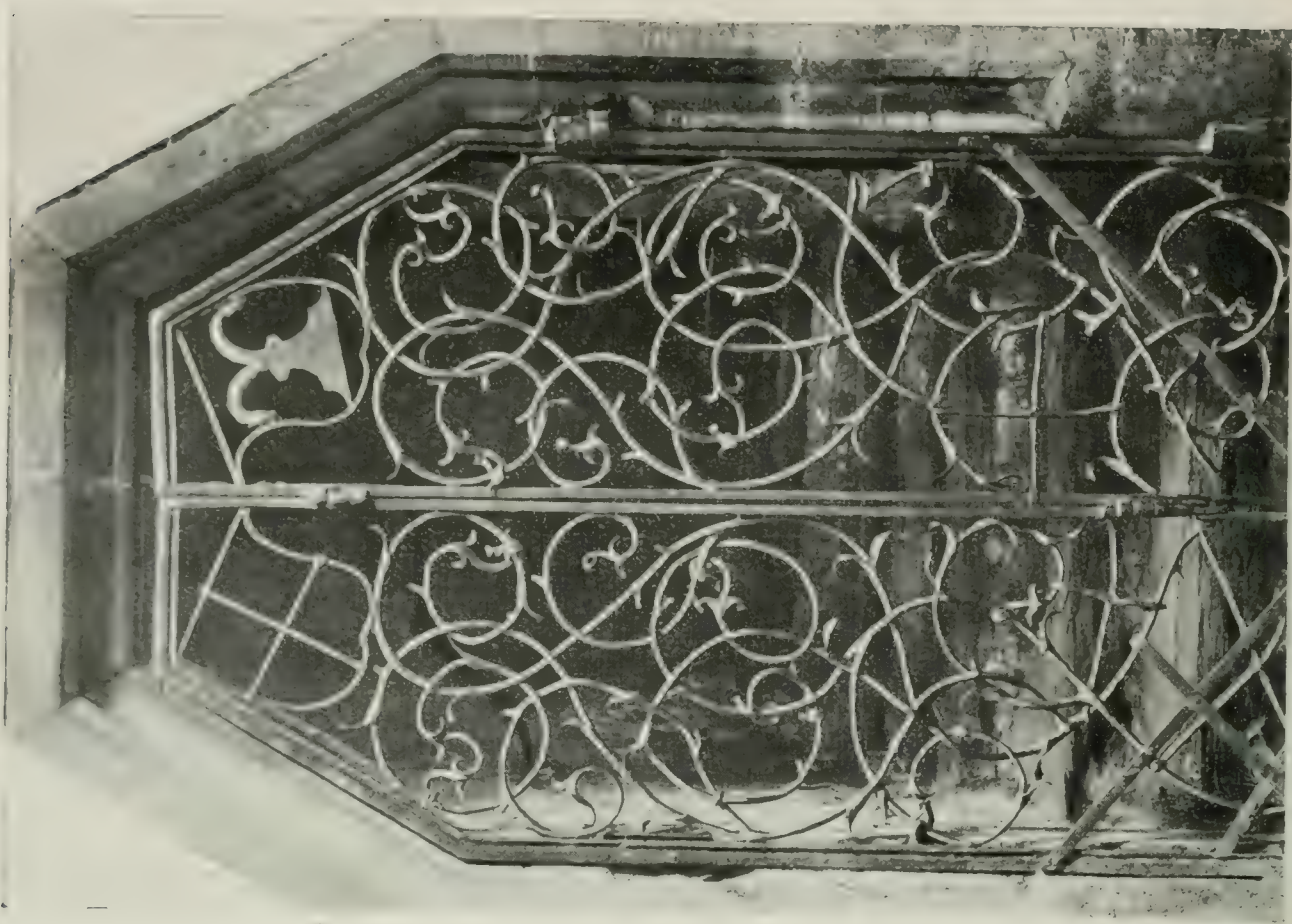


Abb. 22. Gittertor an der Pfarrkirche zu Hall in Tirol.

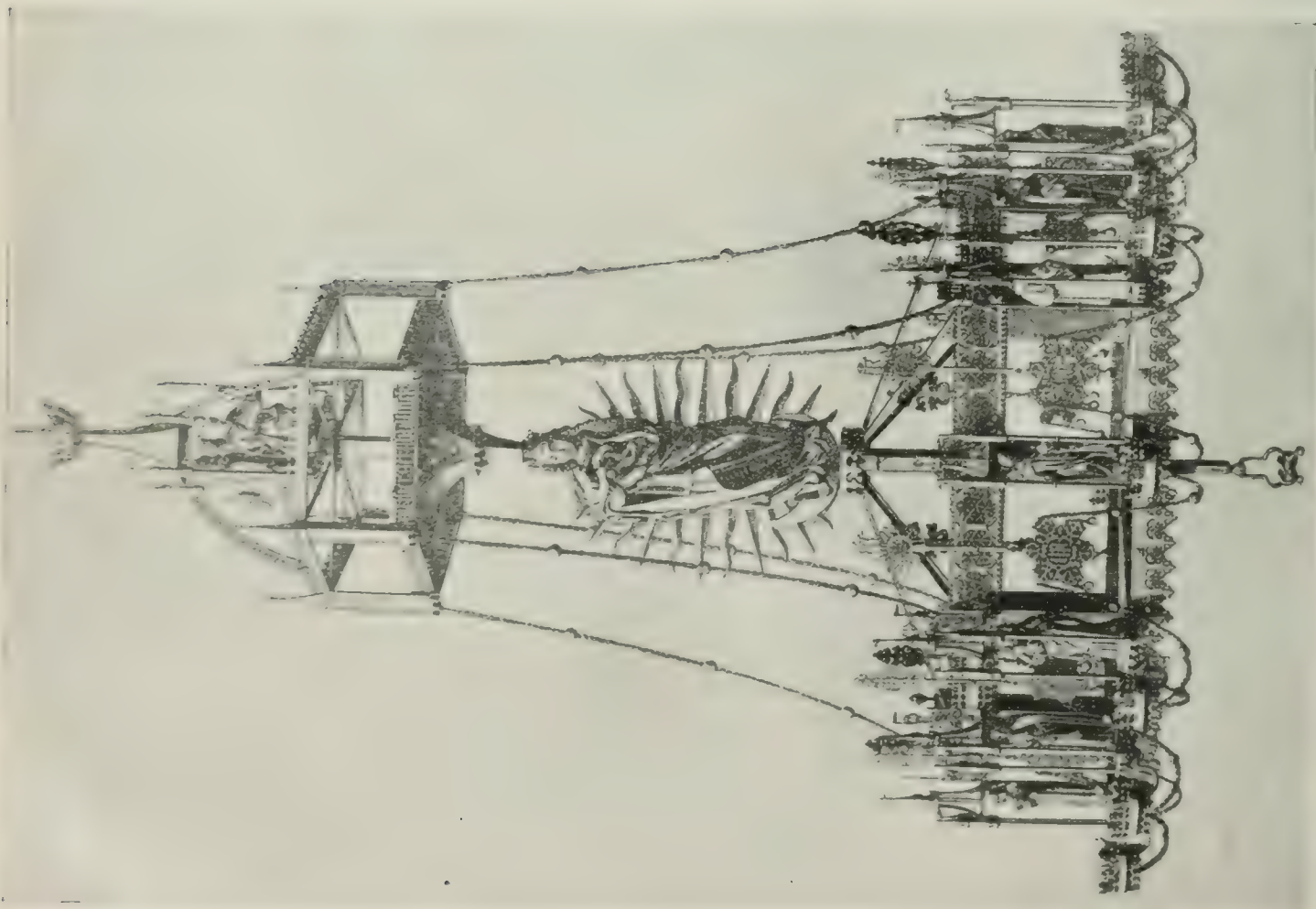


Abb. 21. Kronleuchter in der Pfarrkirche zu Vreden in Westfalen.



Abb. 23. Brunnen in Antwerpen 1470.

zahlreichen Zweige der Waffenschmiede, die sich dann wieder stark teilten, u. a. in Plattner, Harnischer, Panzerer, Rinker, Helmer usw., ein Zweig des Handwerks, der außerhalb der Betrachtung in dem uns gesteckten Rahmen liegt. Wann die eigentlichen Kleinschmiede, von den Grobschmieden abgesondert, entstanden, wissen wir nicht, das Amt der Schmiede hat wohl meistens alle umfaßt. Schon 1307 heißt die Lübecker Schmiedestraße Platea fabrorum, und wir wissen, daß sich zwischen 1322 und 1331 24 Schmiede als Bürger in Lübeck¹⁾ niederließen, aber es wird nichts davon

¹⁾ Warncke, Handwerk und Zünfte in Lübeck, 1912.

erwähnt, um was für Schmiede es sich handelte. In Frankfurt begegnen wir schon 1317 einem Cunradus faber dictus sclocere, und auch in den Bedebüchern finden wir schon die Bezeichnung sclozer oder serrator, aber die Bezeichnungen scheinen doch nur sehr verschwommen zu sein, da die Bürgerbücher sie lange Zeit noch nicht kennen. Das Handwerk umfaßte eben eine größere Gruppe, die von gröberen Arbeiten bis zur Feinmechanik reichte (die Uhrmacher gehörten ebenfalls zur Zunft). Grenzstreitigkeiten innerhalb der Zunft scheint es hier oft gegeben zu haben; so erfahren wir aus dem Jahre 1773 etwas über einen Streit zwischen den Potsdamer Grob- und Kleinschmieden oder SchLOSSern über die Verfertigung verschiedener Arbeiten, die in ihren Gewerksprivilegien nicht völlig genau bestimmt waren, der viele Jahre nacheinander fort dauerte und der schließlich zuungunsten der Schlosser ausfiel, diese mußten sich außer den Tür- und Fensterbeschlägen beschränken auf die Treppengeländer, die Stichanker, die Dübel und Klammern für Steinmetzen und die Rüstkammern und Ofeneisen¹⁾.

Innerhalb der anderen Zünfte hatten die Schmiede eine ansehnliche Stellung. In den Verhandlungen über Streitigkeiten mit dem Stadtre Regiment in Lübeck zur Zeit der Reformation gehörten sie zu den großen Ämtern, die allein verhandelten, es waren dieses die Bäcker, die Schmiede, die Schneider und die Schuster.

¹⁾ Vgl. Manger, Baugeschichte von Potsdam, Berlin und Stettin, 1789, III, 61, und Krakauer, Entwicklung der Schmiedekunst in Berlin, Potsdam und einigen Städten der Mark vom 17. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, Worms 1915, S. 8.

Kapitel II

Renaissance

Die Starrheit der Zunft, die bis weit ins 18. Jahrhundert hineinreichte, und die sich ewig gleichbleibenden Bestimmungen über Meisterstücke waren nicht zum geringsten die Ursache, daß auch eine Starrheit in die Formwelt der künstlerischen Gewerbe einzog, so wurde die Sprache der Gotik als Ballast durch Jahrhunderte geschleppt, und über das Neue hinaus, belebt und genährt durch die Ausstrahlungen einer hohen Kunst, macht sich das Alte noch lange geltend. Das ist besonders augenfällig bei der Bearbeitung des Schmiedeeisens. Die Gotik hatte schon alle technischen Möglichkeiten eingesetzt, seit der Erfindung der Gesenke und der kalten Nietung bedeutete jede Steigerung technischen Könnens nur eine größere Routine. Die Dimensionen wuchsen. Die Kleinwerke wie Schlösser, Beschläge, Türklopfer usw. treten etwas zurück gegenüber großen Gittern, die uns in erster Linie die Formwelt der Renaissance widerspiegeln. Wie sehr gerade in den Kleinwerken die Gotik haftet und fortlebt, zeigen uns die Meisterstücke in Frankreich. Hier hat drei Jahrhunderte die Zunft an der Verfertigung eines mit besonderen Zieraten versehenen Truhenschlosses als Meisterstück festgehalten, das schon Karl VI. 1411 im 17. Artikel der Statuten¹⁾, die er den Schlossern gegeben, verlangte. Die gotischen Ornamente, mit denen die Schauseite der Schlösser im 15. Jahrhundert geschmückt worden war, wurden bis zum 18. Jahrhundert zum größten Teil beibehalten. Die Formgebung der figürlichen Zierate und mancher Einzelheiten konnte sich freilich der wechselnden Mode nicht ganz entziehen.

In der Art du serrurier von Duhamel ist in dem Abschnitt über die Schlösser, welcher noch von Réaumur selbst verfaßt ist, ein derartiges Truhenschloß auf der Tafel 29 abgebildet, die Tafel ist im Jahre 1716 gestochen. Vielleicht ist auch Réaumurs Abhandlung nicht viel später entstanden. Nach des Verfassers Angaben sei das Schloß vor mehr als 40 Jahren von einem Schlosser namens Bridou angefertigt, der zu den Ältesten der Innung gehört habe. Es ist also wohl in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts entstanden.

Auch Jan Lamour, der berühmte Hofschlosser des Königs Stanislaus Leszcinski in Nancy, bildet in seinem Recueil des ouvrages en Serrurerie von 1767²⁾ ein derartiges Schloß ab, das nach der Grifforn des zugehörigen Schlüssels zu Anfang des 18. Jahrhunderts hergestellt sein wird (Abb. 24). Nach Lamour wurden auch noch zu seiner Zeit solche Schlösser, die damals den sonderbaren Namen serrures à la moderne führten, angefertigt. Der Oberteil des Mittelstückes und die beiden Säulen bilden den Fallriegel, der, in einem Scharnier laufend (vgl. den Querschnitt), am Deckel der Truhe befestigt wurde. Zwischen den Säulen stehen Johannes der Täufer und Moses, von gotischen Spitzbaldachinen überdacht. Johannes weist auf das Kreuzeslamm über ihnen hin, das ebenfalls von einem Baldachin überragt wird. Unter dem Lamm ist auf einer besonderen Platte das Kreuz mit Marterwerkzeugen und Totenschädel angebracht. Wahrscheinlich verdeckte diese Platte das Schlüsselloch, das stets auf ähnliche Weise gesichert war. Durch den Druck auf eine Feder, die nur dem Besitzer des Schlosses bekannt war, sprang die Platte auf. Lamour verrät das Ge-

¹⁾ Duhamel du Monceau a. a. O. S. 203.

²⁾ Abbildung in La collection Spitzer, Bd. II, Serrurerie, pl. 1.

heimnis seines Schlosses nicht. Rings um das Mittelstück sind Füllungen mit gotischen Maßwerkornamenten usw. angebracht. Im 15. Jahrhundert¹⁾ pflegten diese Schlösser nicht selten mit zahlreichen Heiligenfiguren oder auch biblischen Szenen geschmückt zu sein. Beliebt war besonders die Darstellung der Kreuzigung. Eines der schönsten Schlösser dieser Art stellt das Jüngste Gericht dar. — Auch der bei Lamour abgebildete zugehörige Schlüssel, der übrigens mit den alten gotischen Schlüsseln in der Form wenig gemein hat, ist besonders kunstvoll gearbeitet. Der Griff zeigt in der Mitte eine Rosette, die von Maßwerkornamenten umgeben ist, als Verbindung

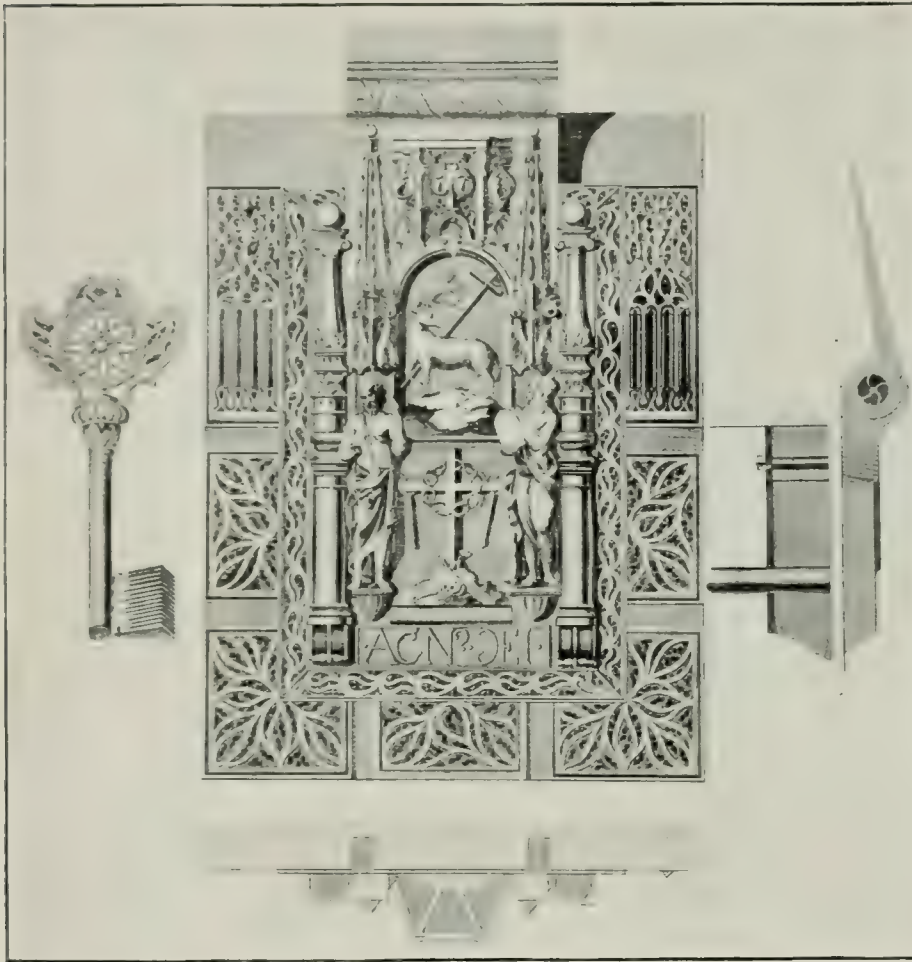


Abb. 24. Truhenschloß aus Lamour, *Recueil des ouvrag. en serrurerie*.

mit dem Rohr dient ein kapitälartiges Ornament. Der Bart ist mit 14 Einstrichen versehen. Bei anderen Schlüsseln war der Bart außer mit diesen Zähnen auch noch mit zahlreichen Durchbrechungen versehen, denen natürlich in der Schlüsselhülse Führungen von gleichem Querschnitt entsprechen müßten. Nach den Mitteilungen Réaumur's betrug die geringste Anzahl der Durchbrechungen sieben, sie konnten aber bei den Bewerbern, die kein besonderes Vorrecht, wie etwa die Söhne von Meistern, besaßen, bis auf 21 erhöht werden. Gewöhnlich pflegte man, wenn mehrere Gesellen zu gleicher Zeit sich bewarben, jedem eine Durchbrechung mehr wie seinem

Vorgänger zu geben. Die Arbeit an einem solchen Schlosse dauerte ein bis zwei Jahre. Da das Ganze nur darauf hinauskam, möglichst viele von der Bewerbung um das Meisterrecht abzuschrecken, so wurden nach Réaumur durch eine Bestimmung vom 20. Juli 1699 andere, leichtere Meisterstücke den Gesellen auferlegt.

Ähnlich wie bei diesen Schlössern steht es bei den Beschlägen. Neben Arbeiten, die mit der Zeit schreiten, laufen hier viele, die in erstarrter Formwelt das Alte ewig neu schaffen, und so gehören manche Beschläge, die gotisch anmuten, schon dem 16. und 17. Jahrhundert an und leben schließlich in mancher Volkskunst, z. B. in Tirol, noch weit in das 18. Jahrhundert hinein.

Aber Beschläge und Schlösser werden seit der Mitte des 17. Jahrhunderts seltener. Die Sitte, die Türen und Kastenmöbel mit breiten Bändern und reich ausgebildeten Schlössern und Griffen auszustatten, ist fast ganz verschwunden. Nur bei der Truhe wird in einzelnen Gegenden, wie Westfalen oder Holstein, der die

¹⁾ Vgl. auch das Schloß der Sammlung Figdor Abb. 20.

ganze Oberfläche überspinnende Eisenbeschlag beibehalten (Abb. 25), er lebt hier in bäuerlichen Werkstätten bis ins 18. Jahrhundert hinein. Außerhalb dieser bäuerlichen Produktion wird das Schloß jetzt zumeist völlig im Holzwerk verborgen. Nach außen tritt es fast nur in dürftigen, meist aus Messing gearbeiteten Schlüsselchildern in die Erscheinung. Und doch sorgten die Satzungen der Zünfte, die als Meisterstück in der Regel ein kunstvolles Schloß verlangten, daß das Schloß noch immer mit einem gewissen Reichtum von Ornamenten versehen ward. Der Hauptwert bei diesen als Meisterstücke gearbeiteten Vorhänge- und Kastenschlössern wurde freilich weniger auf den äußeren Schmuck als auf den kunstvollen Verschlußmechanismus gelegt, in dem die Schlüssel und Schlösser sehr kompliziert gestaltet wurden. Die Schlösser, sonst außen sichtbar und ein ornamentaler Faktor des Ganzen, lagen daher jetzt meistens im Innern und füllten den ganzen Boden eines Deckels einer kleinen Truhe aus, wie beispielsweise bei den geätzten kleinen Kästchen, die in Augsburg oder Nürnberg hergestellt wurden. Auch bei den bekannten Mannkästchen ist der Mechanismus der Schlösser ein technisches Kunstwerk. Kunstfertigkeit tritt hier an die Stelle von Kunstschaffen.



Abb. 25. Truhe (Kunst- u. Industrieausstellung zu Kopenhagen 1879).

Die eigentliche Glanzleistung der Renaissance lag auf dem Gebiet des großen Gitters. Und hier gab die Gotik kein Vorbild, denn der kantige Stab der Gotik in Verbindung mit der kalten Nietung erlaubte immerhin nur einen ärmlichen Formreichtum. Nichts ist daher formal so wesentlich wie der Übergang zum Rundstab; wir sahen, wie die Astgotik um 1500 schon die Vorbedingungen für diesen technischen Weg gab.

Erst der Rundstab machte das Material geschmeidig und biegsam. Der Übergang vollzog sich im 16. Jahrhundert. Man setzte das Gitter aus Rundstäben zusammen, welche sich mannigfach verschlangen. Dort, wo zwei Stäbe sich begegneten, wurde der eine durchbohrt, der andere durch die so entstandene Öffnung durchgeschoben. So entstand ein Gitter, das Festigkeit und Leichtigkeit zugleich besaß. In der Ornamentik lassen sich zwei Gruppen scheiden. Die eine hat eine mehr naturalistische Gestaltung, indem z. B. die ganze Komposition einer Gitterfüllung als eine große, aus einer Vase herauswachsende Pflanze aufgefaßt wird, deren Zweige sich in regelmäßig gezogenen Spiralen nach den Seiten ausbreiten und mit ihren Blättern, Blüten und Früchten die Fläche füllen. Diese pflanzenartigen Bildungen gehen offenbar auf das Rankenwerk der Kleinmeister wie Aldcgrever, der Behaim u. a. zurück. Die zweite Gruppe verwendet mehr lineare Motive und lehnt sich an die süddeutschen Kaligraphen des 16. Jahrhunderts an, deren Urvater Dürers Maximiliansgebetbuch ist. Ein beliebtes Ziermotiv beider Gruppen ist die Spindelblume. Ein spindelförmig gewundener Draht bildet das Mittelstück, um welches dünne gebogene Rundstäbe oder schmale schilfförmige Blätter im Kreise angeordnet sind. Das Ganze

stellt eine Phantasieblume mit Fruchtknoten, Staubfäden, Blüten- oder Kelchblättern dar. Die Spindelblumen, über einem Holzkern, der später ausgebrannt wird, geschmiedet, kommen als Schmuck der durchschobenen Rundstäbe innerhalb des Gitters vor, oder sie dienen als freie Endigungen und sind dann zumeist nicht senkrecht gestellt, sondern nach außen geneigt, wie von ihrer eigenen Schwere herabgezogen. Die ganze Zusammensetzung des Gitters bringt es mit sich, daß man immer nur verhältnismäßig kleine Füllungen herstellt, aus denen dann wieder größere Gitter gebildet werden.

Die Verwendung des Rundstabes ist das formale Moment, das die ganze deutsche Renaissance beherrschte, das in der Zeit des Akanthusbarock noch fortlebt und bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts in konservativer Art noch hin und wieder auftritt.

Wir werden sehen, wie die Entwicklung in Frankreich ganz andere künstlerische Wege in der gleichen Zeit geht. Man beobachtet in Deutschland trotz des spielerischen Reizes der geschwungenen Linie eine gewisse formale Eintönigkeit, über die man nicht hinauskommt. Es ist, als ob in der Blütezeit deutschen Kunstgewerbes das

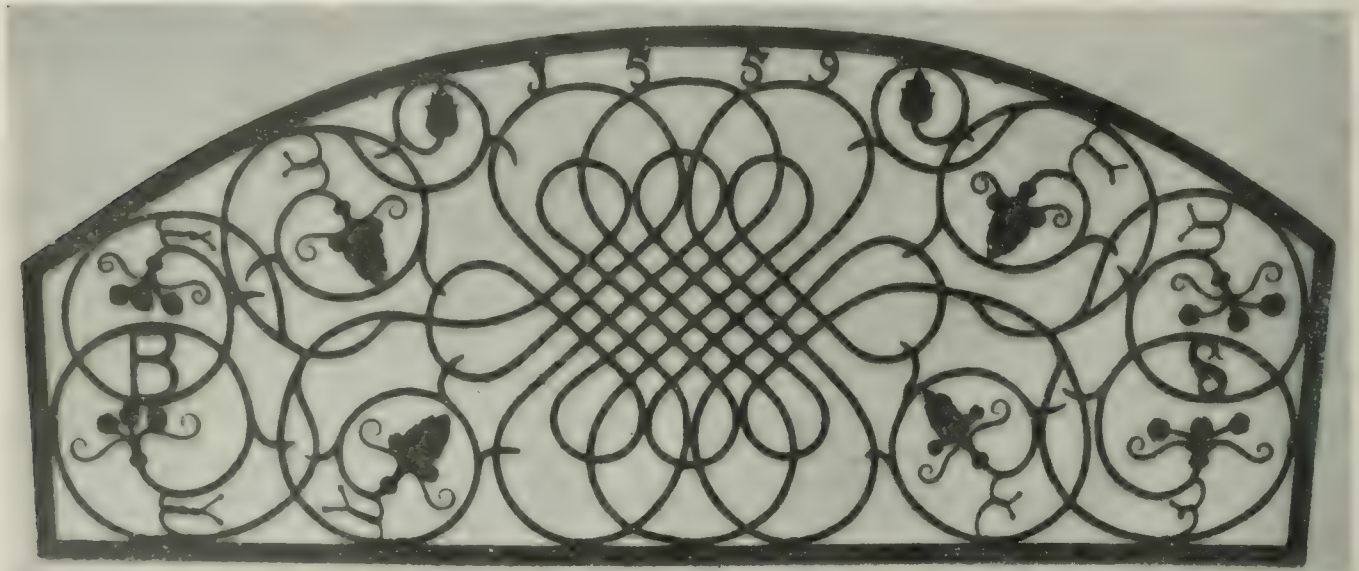


Abb. 26. Oberlichtgitter, 1559, Sachsen (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe).

Schmiedeeisen stiefmütterlich behandelt wird. Dazu wütete während des 17. Jahrhunderts in Deutschland der dreißigjährige Krieg, und es bedurfte, als die Friedensboten des Jahres 1648 eine bessere Zeit verkündeten, vieler Jahrzehnte, bis die Wunden, die der Krieg geschlagen, wieder geheilt waren. Auch aus diesem Grunde heraus dürfen wir für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der die französische Schmiedekunst sich schon glänzend betätigte, von Deutschlands Schmiedekunst nur wenig erwarten. Man hatte notwendiger Dinge zu tun, als Paläste und Kirchen zu erbauen und mit kostbaren Gitterwerken zu schmücken.

Die Datierungen stoßen auf Schwierigkeiten. Ornamentstiche stehen hier für das Schmiedeeisen nicht zur Seite, so daß die Eintönigkeit des Typs in Verbindung mit dem Konservatismus des Handwerks Datierungsschwankungen zwischen der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bedingen. Das zeigen uns schon die urkundlich oder durch andere Umstände fest zu datierenden Stücke.

Wohl das früheste Renaissancegitter ist ein 1559 datiertes und mit den Besitzerbuchstaben B. S. bezeichnetes Oberlichtgitter im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe (Abb. 26); es stammt aus Sachsen. In der Mitte sind schräg gekreuzte Stäbe, von denen Ranken mit flachen Blumen auswachsen. 1560 ist ein Brunnen am kleinen Ring in Prag datiert (Abb. 27). Aus dem Datierungsjahr stammt jedoch

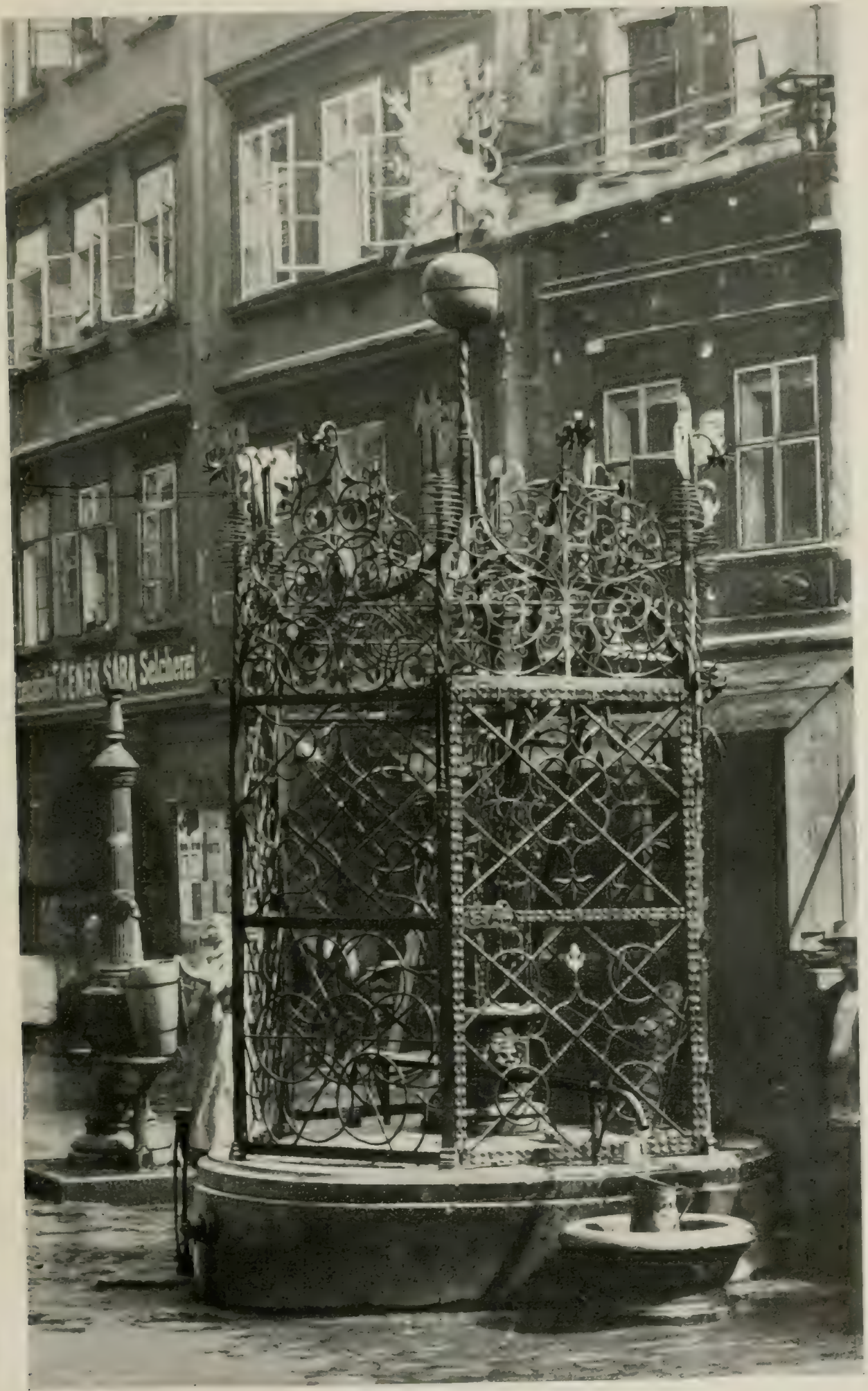


Abb. 27. Brunnen am kleinen Ring in Prag.

wohl nur der Unterbau, die Streben mit den Spindelblumen und den aus Eisenblech geschnittenen Engeln, während die Bekrönung erst dem Ende des 17. Jahrhunderts anzugehören scheint. Der Unterbau zeigt kantige Diagonalstäbe mit Durchstechungen und Kreisen, Herzen und Vierpässe an den Kreuzpunkten in Rundstäben, hier noch konstruktiv als Verstärkung der Kreuzpunkte verwandt. Ebenfalls eines der frühesten Beispiele, um 1570 entstanden, ist das herrliche Gitter vom Grabmal Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck (Abb. 28).

Die Jahreszahl 1576 trägt im Rathaus zu Lüneburg das prächtige Gitter (Abb. 29), das die Öffnung eines dunklen Raumes nach der Rathausdiele hin abschließt. Die zusammengesetzten Felder sind durch Spiralen, die in Spindelblumen endigen, gefüllt, die Pfeilerstäbe, zwischen denen oben ebenfalls Spiralen die Verbindung herstellen,

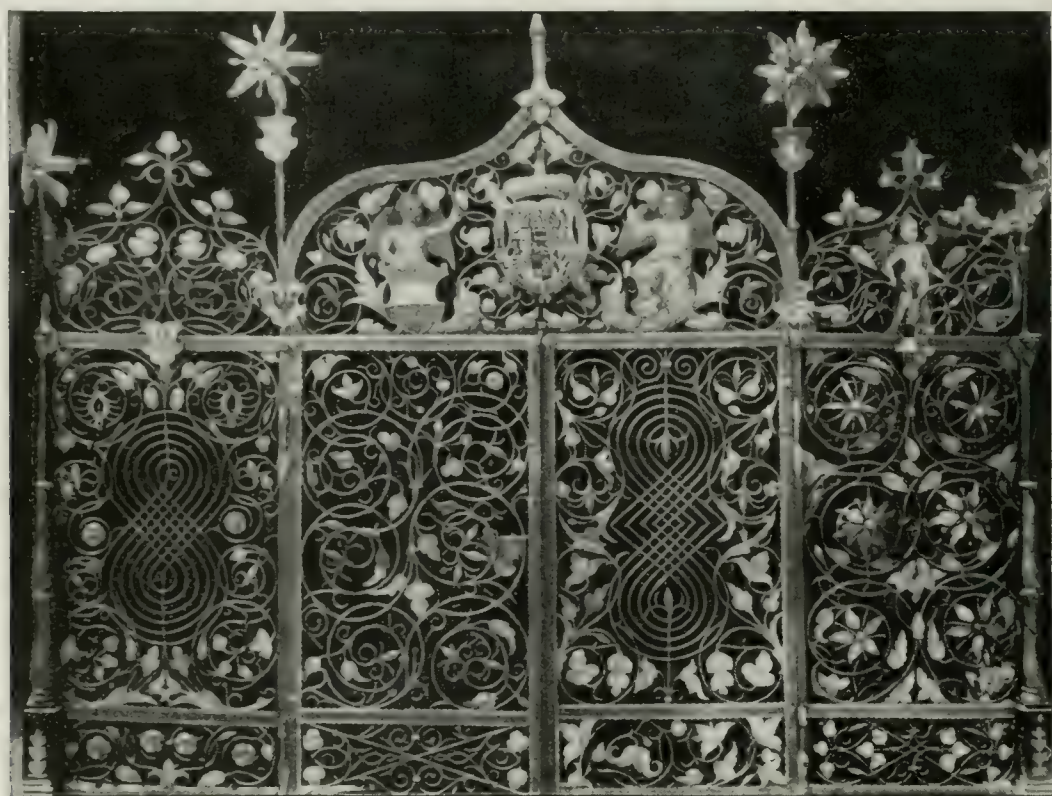


Abb. 28. Umfriedigungsgitter des Maximiliansgrabes in der Hofkirche zu Innsbruck, um 1570.

gehen in reiche Blumen über. Auf den Türfeldern des Gitters befindet sich das geschmiedete Wappen der Stadt Lüneburg und die Jahreszahl 1576, darunter der Name des Herstellers, des Schlossers Hans Ruge.

Etwa ein Jahrzehnt später, 1587, ist das alte Gitter des schönen Brunnens in Nürnberg (Abb. 30) hergestellt¹⁾; auch hier sind wir in der glücklichen Lage, außer der genauen Datierung auch den Namen des Schlossers nennen zu können. Der gotische, dem 14. Jahrhundert angehörende Brunnen war ursprünglich mit einem einfachen Gitter aus diagonal-durchgesteckten Vierkantstäben umgeben, das nach oben hin gotische Abschlüsse gehabt haben muß. 1587 wurde der inzwischen arg zerfallene Brunnen wieder hergestellt und auch das Gitter erneuert. Die Idee des diagonalen Unterbaues übernimmt der Schlosser von dem alten Gitter, er verwendet hier daher ebenfalls kantige Stäbe, das geschah auch sonst hin und wieder. Fenstervergitterungen arbeitete man bis fast ins 18. Jahrhundert hinein in dem Rautenmuster der diagonal durchgesteckten Vierkantstäbe gotischer Zeit. Ein Beispiel dafür ist das

¹⁾ Vgl. Bergau, R., Der Schöne Brunnen zu Nürnberg, Berlin 1871.

schon auf Seite 20 erwähnte Korbgitter aus Erfurt am Hause Fischmarkt 27, das um 1600 entstanden sein mag (Abb. 17, S. 21), oder ein Gitter aus dem südlichen Querschiff der Rostocker Marienkirche, das ebenfalls die gotischen Diagonalstäbe für den Unterbau verwendet (Abb. 31). Eine Handhabe für eine besonders frühe Datierung, die Annahme etwa eines Übergangsstiles, ist hiermit nicht gegeben. Bei dem schönen



Abb. 29. Gitter im Lüneburger Rathaus, Gerichtsgang, von Hans Ruge, 1576.

Brunnen in Nürnberg wurde der Schlosser anscheinend durch das alte Gitter zu seinem Unterbau geführt, auf dem er seine Renaissancebekrönung mit Spiralen, kaligraphischen Schnörkeln und großen, fast grotesk wirkenden Pfeilerblumen anbringt. „Viel schöner und künstlicher als es ihm angedingt worden“ hat der Augsburger Schlosser Paulus Kuhn es hergestellt, weshalb man ihm über den Kontrakt hinaus 1 Kreuzer mehr für das Pfund Eisen zahlte. 102 Zentner 47 Pfund soll das Gitter gewogen und 854 Gulden soll der Schlosser dafür erhalten haben. Außerdem wurde das Gitter reich vergoldet, was weitere 400 Gulden kostete. Ein Stich des 17. Jahrhunderts, den der bekannte Kunsthändler und Verleger Paulus Fürst heraus-

gab, gibt uns eine Vorstellung von dem Brunnen mit dem Gitter. Der Mann, der im Vordergrund an dem Gitter emporklettert, bewegt einen eingeschmiedeten Ring — Spielereien, wie die Schlosser sie oft bei großen Arbeiten anbrachten, um einen Beweis ihrer technischen Geschicklichkeit zu geben —, der zu den Merkwürdigkeiten und Wahrzeichen der Stadt Nürnberg wurde. Der Zeit der Romantik und Neugotik vom Anfang des 19. Jahrhunderts blieb es vorbehalten, zu der „Erkenntnis“ zu kommen, daß „der obere, sehr reiche, in Formen des 16. Jahrhunderts ausgebildete Teil zum Stil des Ganzen nicht zu passen schien und durch sein dicht verschlungenes Eisenwerk einen Teil des Brunnens verdeckte“. Man nahm diesen Teil daher ab und ersetzte ihn „durch eine neue, einfachere Bekrönung mit gotischen Formen“, die der Schlosser Pickel 1823 fertigte, das bis dahin reich vergoldete Gitter wurde damals mit schwarzer Ölfarbe angestrichen.



Abbildung des
Schönen Brunnens in Nürnberg
 Auf dem March stehend

I. Welcher Festlich ist im Jahr Christi 1561 durch Künstliche Werckmeister erbauet worden inmassen dessen die gegenwertigen Künstlichen Bilden daran noch zuertzen geben und beständigen

II. Anno 1646 ist dieses Schöne Brunnens gantz verneuert worden dar zu ist kommen 92 Fuch Gold welches damahlen hat gelten 10 K. thut 950 Gulden.

III. Das Dritte herumbmugt 102 Centur 47 Pfund und vier marns schaut soill auch an gantz Pfund Gold dar zu kommen das auch 400 K. gelost hat
 Petrus Pusch excudit

Abb. 30. Kupferstich „Der Schöne Brunnen in Nürnberg“ Paulus Fürst excudit. (Nürnberg, German. Museum).

1646 ist ein Taufsteingitter datiert, das, aus Erfurt stammend, sich heute im Thüringerwald-Museum befindet (Abb. 32). Auch für dieses Gitter lassen sich die Meister feststellen. Das Gitter stand früher als Einfassung des 1640 gestifteten Taufsteins in der Predigerkirche, es umgibt den Taufstein im Zehneck. Die Felder sind mit Spiralen, kaligraphischen Schnörkeln und in Eisenblech ausgeschnittenen Masken und Figuren gefüllt. Auf den Eisenblechen haben sich neben anderen die Meister Hans Schultes und Daniel Reichart, zwei Erfurter Schlosser, mit ihren Handwerksabzeichen und Namen gezeichnet. 1649 ist das Gitter an der Lorenzkirche in Nürnberg datiert (Abb. 33), das im unteren Teil vertikale kantige Stäbe aneinanderreihet und die Bekrönung der einzelnen Vertikalfelder dreieckig oder durch Eselsbogen begrenzt und diese mit Spindelwerk füllt, während es die Pfeiler für sich in Blumen endigen läßt.

1646 ist ein Taufsteingitter datiert, das, aus Erfurt stammend, sich heute im Thüringerwald-Museum befindet (Abb. 32). Auch für dieses Gitter lassen sich die Meister feststellen. Das Gitter stand früher als Einfassung des 1640 gestifteten Taufsteins in der Predigerkirche, es umgibt den Taufstein im Zehneck. Die Felder sind mit Spiralen, kaligraphischen Schnörkeln und in Eisenblech ausgeschnittenen Masken und Figuren gefüllt. Auf den Eisenblechen haben sich neben anderen die Meister Hans Schultes und Daniel Reichart, zwei Erfurter Schlosser, mit ihren Handwerksabzeichen und Namen gezeichnet. 1649 ist das Gitter an der Lorenzkirche in Nürnberg datiert (Abb. 33), das im unteren Teil vertikale kantige Stäbe aneinanderreihet und die Bekrönung der einzelnen Vertikalfelder dreieckig oder durch Eselsbogen begrenzt und diese mit Spindelwerk füllt, während es die Pfeiler für sich in Blumen endigen läßt.



Abb. 31. Gitter der Marienkirche in Rostock.

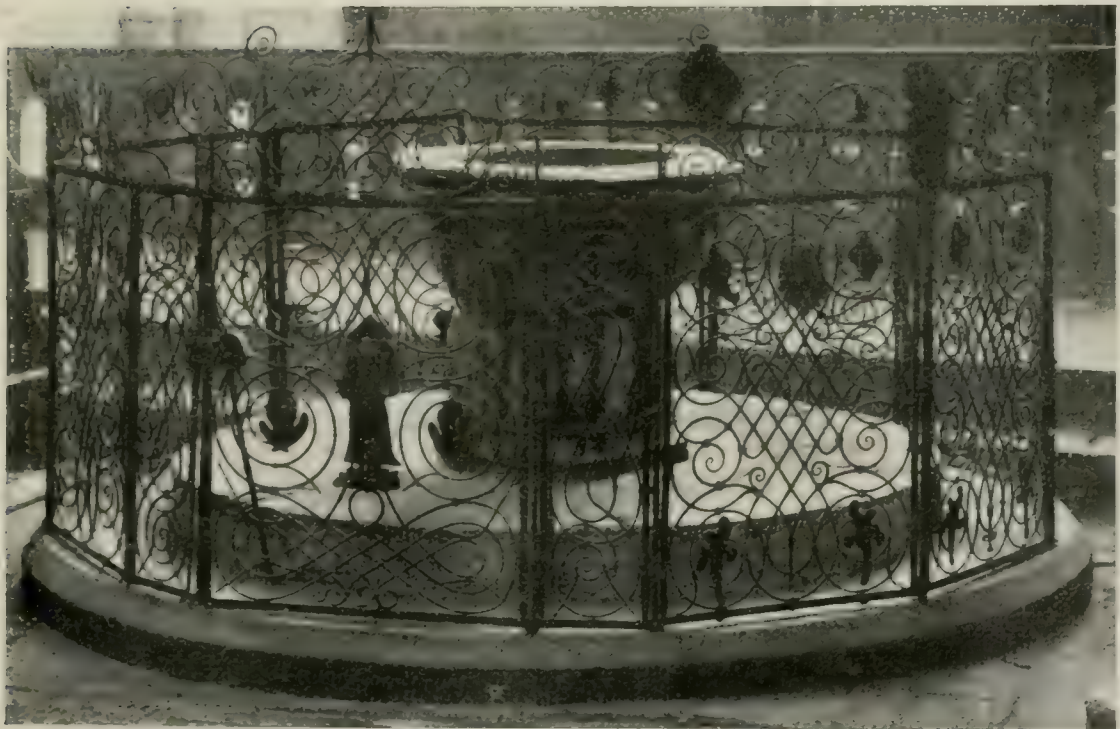


Abb. 32. Taufsteingitter, 1646 (Erfurt, Thüringerwald - Museum).

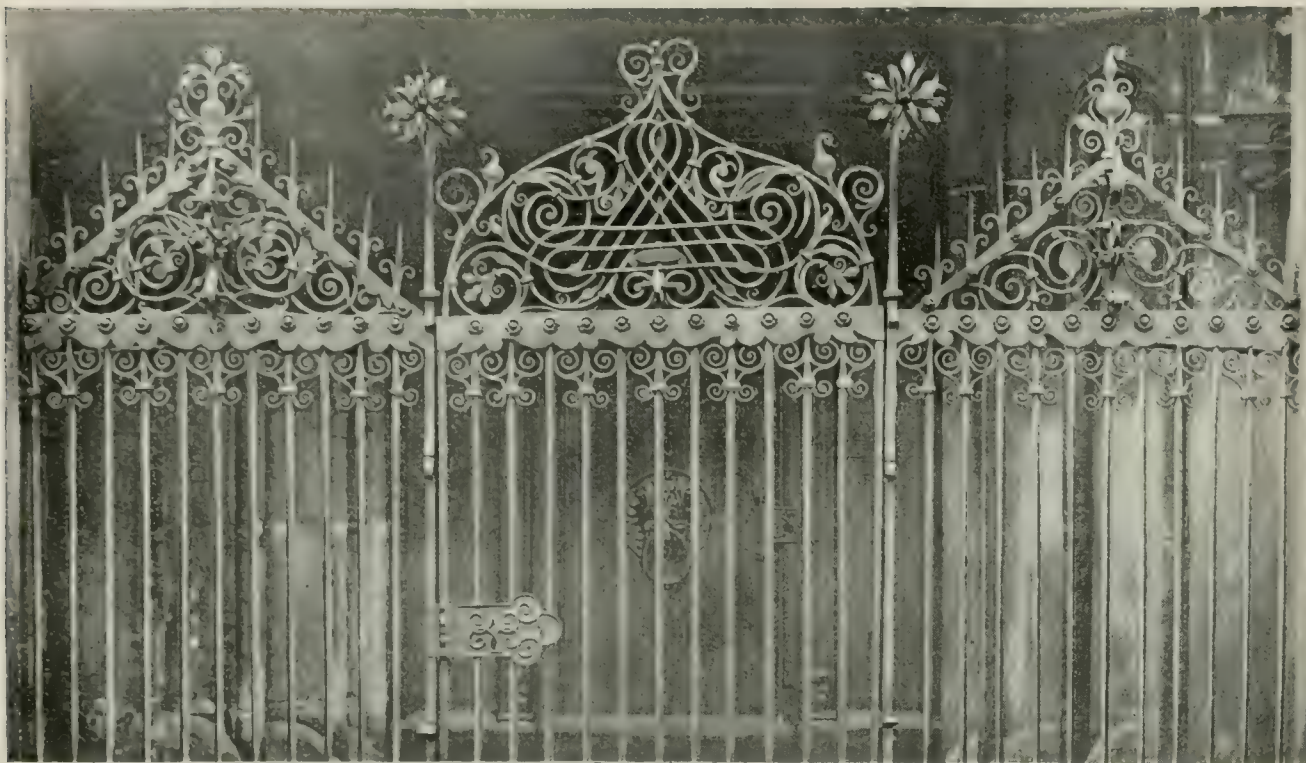


Abb. 33. Gitter an der Lorenzkirche in Nürnberg, bez. 1649.

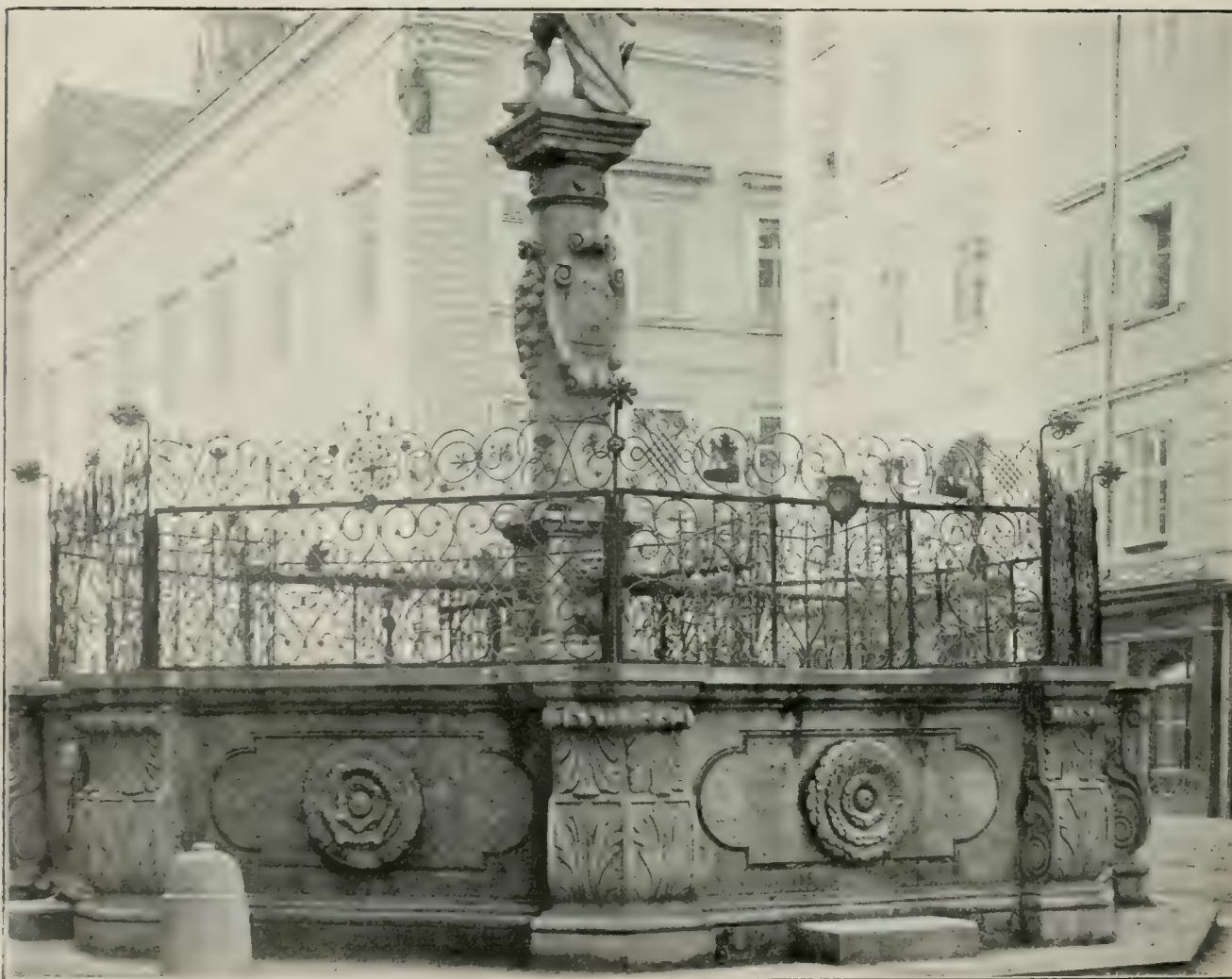


Abb. 34. Gitter des St. Floriansbrunnens zu Salzburg.

Erst 1687, also über 100 Jahre nach dem Maximiliansgrabmal, entstand das Gitter des Floriansbrunnens in Salzburg (Abb. 34). Es zehrt noch von denselben Spiralen kaligraphischer Art und läßt die Trennungspfeiler in eine offene Blume sich auswachsen. An dem Salzburger Brunnengitter sind wie an dem Erfurter Gitter aus Blech geschnittene Wappen und Figuren, Einhörner, Engelsköpfe und mehrfach wiederkehrend ein drachentötender St. Georg und St. Martin, wie er dem Bettler die Hälfte seines Mantels schenkt, angefügt. Die Innenzeichnung ist bei diesen Blechzieraten durch Bemalung gegeben. Es lebt hier also noch die gotische Technik des Blechausschneidens fort, die wir in einem besonders schönen Beispiel, dem Schreingitter der Elisabethkirche von Marburg (Abb. 16, S. 21) kennen lernten, eine Technik, die die französische Kunst des 17. Jahrhunderts nicht mehr geübt hat, weil sie das schmiedeeiserne Gitter ganz anders aufbaute. Die Arbeit an dem Salzburger Brunnen wurde nach hartem Kampf mit dem Stadtschlosser Wolf Hapacher, der die Ausführung als sein gutes Recht beanspruchte, vom Rat der Stadt dem Schlosser Wolf Guggenberger übergeben. Als das Werk, das Guggenberger nach eigenem Entwurf fertigstellte, vollendet war, wurde es zur öffentlichen Besichtigung auf dem Tanzboden des Rathauses aufgestellt, und der ganze Rat der Stadt kam zusammen, um die Arbeit zu prüfen. Man war so zufrieden damit, daß man statt der ausgemachten 10 Pfennig für das Pfund Eisen 12 Pfennig bewilligte. So erhielt Guggenberger für das 982 Pfund schwere Gitter 49 fl. 24 Pf., dazu 1 fl. Trinkgeld für den Gesellen. Das Gitter wurde bemalt, und zwar die Stäbe grün, die Rosetten und Bündel golden, die Wappen usw. in ihren natürlichen Farben. Der Maler verlangte 40 fl. dafür, er erhielt aber nur 28, erst als er noch die Engelsköpfe vergoldete, bekam er noch 14 fl. dazu.

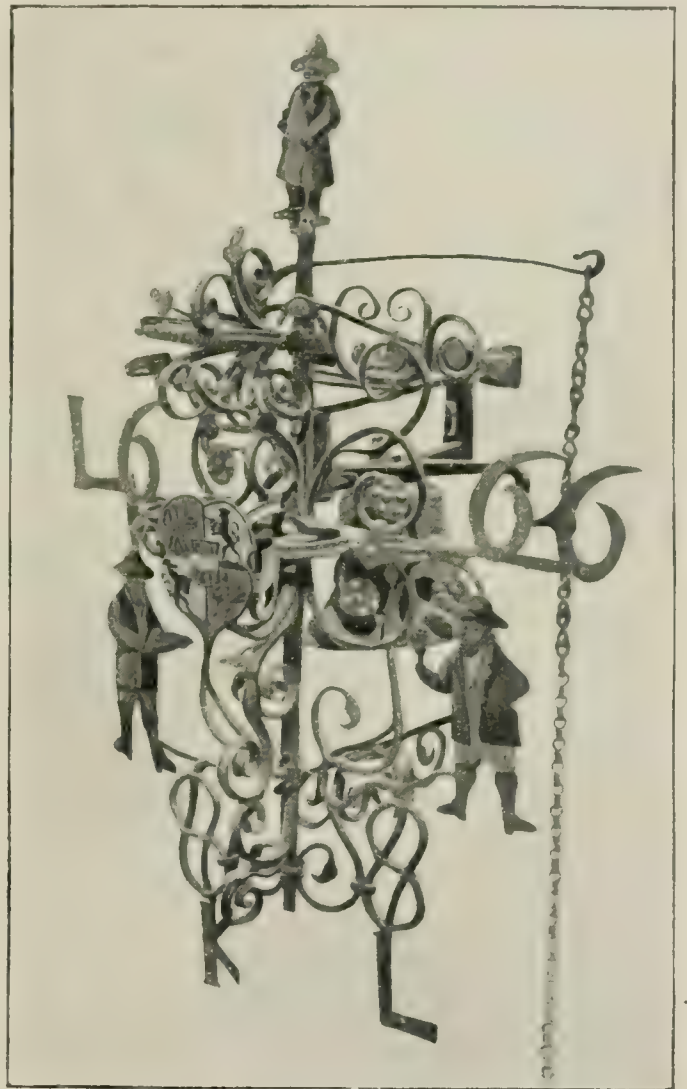


Abb. 35. Glockengestell, bez. 1666
(Wien, Privatbesitz).

Weitere Gitter dieser Art sind das Grabmal der Königin Anna im Dom zu Prag, das Gitter der Fugger in der Ulrichskirche zu Augsburg, das Denkmalgitter des Kurfürsten Moritz zu Freiberg in Sachsen, 1662 ist ein Gitter in der Benediktinerkirche zu Lambach datiert, 1666 ein Glockenstuhl, der sich in Wiener Privatbesitz befindet (Abb. 35), 1678 das Umfassungsgitter der Bosseschen Grabkapelle in der Marienkirche zu Zwickau, die Jahreszahl 1696 trägt ein Weihkerzenständer im South Kensington Museum zu London, und mit 1726 ist schließlich ein Kirchhofkreuz aus Lauingen im bayrischen Nationalmuseum zu München datiert. Die Kirchhofkreuze der Tiroler Gegend bewahren diesen Stil bis ins Ende des 18. Jahrhunderts in volkstümlicher Form.

Auch bei anderen Gegenständen, Wandarmen, Beleuchtungskörpern usw., wird die Ornamentik mit Gittermotiven oft bestritten. Dieses Fortleben des Gitters aus

dem 16. Jahrhundert darf man also nicht nur für das Gitter im eigentlichen Sinne annehmen, sondern auch für alle anderen Gegenstände, die ihre wesentlichste Dekoration dem Gitterwerk entlehnen.

Neben dieser älteren Form des Renaissancegitters mit glatten Rundstäben tritt zu Anfang des 17. Jahrhunderts eine neue Bildung auf, die ebenfalls bis ins dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hinein weiterlebte. Das Rundeisen mit Durchzügen in schön gezogenen Spiralen und kalligraphischen Schnörkeln wird beibehalten. Dort aber, wo sich mehrere Stäbe abzweigen, also an den Schweißstellen, wird die Verbindungsstelle durch gravierte oder vielmehr eingehauene Ornamente, welche zumeist pflanzenartige Formen darstellen, verziert. An anderen Stellen wachsen die Stäbe

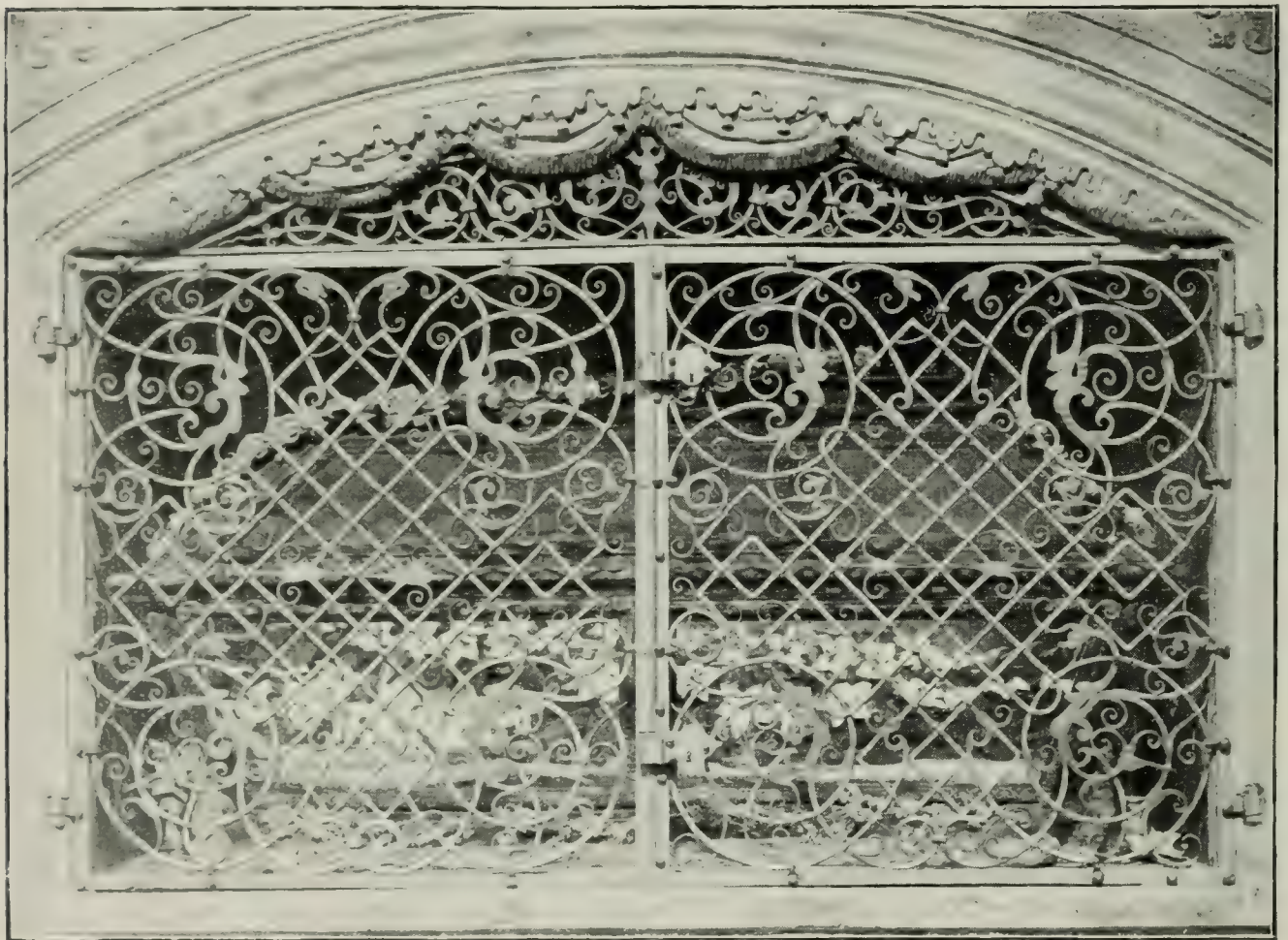


Abb. 36. Gitter in der Georgskirche zu Prag.

zu größeren phantastischen Gebilden, Greifen und ähnlichen aus, die ebenfalls mit eigenartiger Innenzeichnung versehen sind. Häufig erinnern die eingehauenen Ornamente in ihren weichlichen, verschwommenen Zügen an die Formen des Ohrmuschelornaments. Eines der frühesten Beispiele dieser Art von Gitterwerk stellt ein Grabkreuz auf dem Friedhof zu Altdorf bei Nürnberg von 1614¹⁾ dar. Ebenfalls in diese Gruppe gehört die Bekrönung des Prager Brunnengitters vom kleinen Ring (Abb. 27, Seite 31). Wohl eines der spätesten Beispiele ist das Gitter der alten Kapelle in Regensburg vom Jahre 1726²⁾. Sie lassen sich in allen Gegenden Deutschlands von Zürich bis Königsberg und Schleswig nachweisen. Ein besonders schönes Gitter

¹⁾ Die Schmiedekunst nach Originalen des XV.—XVIII. Jahrhunderts. Berlin, E. Wasmuth 1887, Tafel 41.

²⁾ Roeper u Bösch, Geschmiedete Gitter des XVI.—XVIII. Jahrhunderts aus Süddeutschland. München, Tafel 35 u. 36.

dieses Typus bildet den Abschluß einer Gruft in der Georgskirche am Hradschin in Prag (Abb. 36).

Während hier und bei ähnlichen Arbeiten der Rundstab noch zum größten Teil seine glatte Form beibehalten hat, sind bei anderen Werken die Stäbe flach geschmiedet und völlig mit eingeschlagenen Ornamenten bedeckt, wie bei dem „Schönen Brunnen“ in Neißé (Abb. 37).

Auf einer Steinbrüstung erhebt sich eine zylindrische Eisenlaube mit einem Kuppeldach. Die geschlossene Laube ist hier an die Stelle der früher üblichen, auf Pfeilern emporgehobenen Baldachine getreten. Der Brunnen wurde von dem Konsul Kaspar Naar gestiftet und 1686 vollendet. Die mittlere Bandschiene trägt die Inschrift „Ao 1686 aus Belieben eines loblichen Magistrates machte mich Wilhelm Helleweg Zeugwarter“. Unter Zeugwarter ist jedenfalls einer zu verstehen, dem die Aufsicht über das städtische Zeughaus oblag. Helleweg war also wahrscheinlich zugleich Schlosser und Büchsenmacher.

Auch der im bayrischen National-Museum aufbewahrte Zunftpokal in Gestalt eines großen Schlüssels vom Jahre 1680 (Abb. 38), der aus einer Zunftstube der Schlosser in Unterfranken stammt, zeigt eine verwandte Ornamentik. An den Bügeln, welche vom Griff zum Rohr überführen, sind acht Figürchen angebracht, von denen vier die Abzeichen der Gewerke tragen, welche zu der Zunft gehörten, nämlich Schlüssel, Büchse, Winde und Uhr. Auch als Aushängeschild wurden ähnliche Schlüssel angefertigt.

Der flächenartige Charakter, den das Stabwerk in der Umgestaltung, wie es z. B. bei dem Brunnen zu Neißé auftritt, angenommen hat, gestattete auch eine leichte Übertragung dieser Ornamentik auf Beschläge, Türklopfer, Schloßbleche u. a. Die meisten dieser Arbeiten sind allerdings roh und unerfreulich. Sie sind mehr oder



Abb. 37. Der „Schöne Brunnen“ in Neißé.

weniger eine Vergrößerung und Entartung der Formen des 16. Jahrhunderts. Auch hier läßt sich die Entstehungszeit der erhaltenen Schmiedewerke nur dann bestimmen, wenn die betreffenden Stücke auf irgendeine Art datiert sind. So ist die Zeit der hübschen Griffe und Schlüsselschilder an den Sakristeischränken der Kirche zu Obermarchtal in Bayern durch die an den Schränken angebrachte Jahreszahl 1672 festgelegt.

Außerhalb von Deutschland schwingt sich die Schlosserkunst im 16. Jahrhundert nur in Spanien zu besonders stattlichen Leistungen auf.

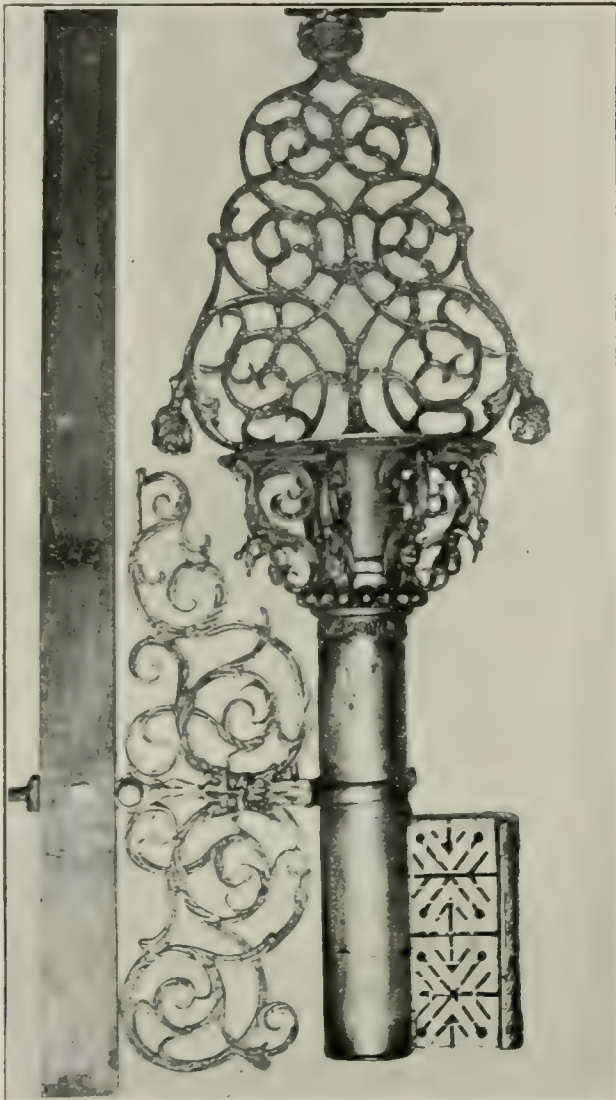


Abb. 38. Zunftpokal im bayrischen Nationalmuseum in München.

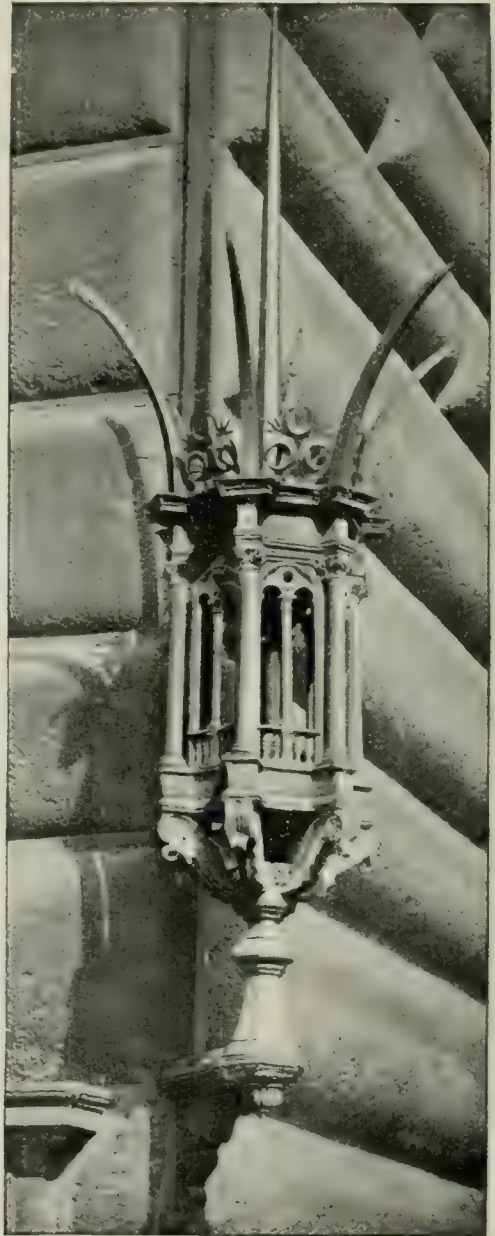


Abb. 39. Laterne am Palazzo Strozzi in Florenz.

Die eigentümliche Einrichtung der spanischen Kathedralen erforderte eine weitgehende Verwendung von Gitterwerk. Der Coro (Chor) mit den Sitzen der Geistlichkeit befindet sich als ein für sich abgeschlossener Raum im Mittelschiff. Um nun den Geistlichen den Anblick des Hauptaltars in der Capilla major zu gestatten, ist die Seite des Chors nach dem Altarraum hin durch ein hohes Gitter abgegrenzt. Ein noch größeres und schöneres, oft bis zu 15 Meter Höhe ansteigendes Gitter erhebt sich vor der Capilla major, andere kleinere vor den übrigen Kapellen. Auch eiserne Kanzeln kommen in Spanien vor. Die in der Waffenschmiedekunst großgezogene Treibarbeit findet dabei in umfangreichem Maße Anwendung.

In Italien lassen kostbarere Stoffe, Marmor und Bronze, das Schmiedeeisen — von der Waffenschmiedekunst abgesehen — nicht so sehr zu Worte kommen. Als ver-

einzelte Leistungen virtuoser Technik stellen sich die Laternen und Fackelhalter des Palazzo Strozzi in Florenz (Abb. 39), Werke des Niccolo Grosso, genannt Capara, dar. Das Gitterwerk in Italien steht an technischer Vollendung hinter den Denkmälern in Deutschland zurück. Seine Musterung (Abb. 40) zeigt die Aufteilung gleichzeitiger Webemuster, es ist aus kurzen C- und S-förmigen Stäben durch umgelegte Bünde zu einfachem Sprossenwerk zusammengefügt. Im 17. Jahrhundert tritt zu dem Eisen als Zierat noch gegossenes Messing. Das Fenstergitter aus einer Kirche zu Bologna, das sich heute im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe befindet (Abb. 41), hat als Mittelpunkt in Messing die Schere des heiligen Fortunatus. Das italienische einfache Sprossenwerkgitter ist im Norden bis in die Alpengegend gedrungen, wo es sich mit dem Typus des deutschen Renaissancegitters vermischt. Beim Gitter zum Hochschloß von Schloß Ambras in Tirol (Abb. 42) ist der untere Teil im Sprossenwerk textiler Art gehalten, während als Bekrönung das spiralige Durchsteckwerk mit Spindelblumen verwendet worden ist, wie es die deutsche Renaissance beherrscht.

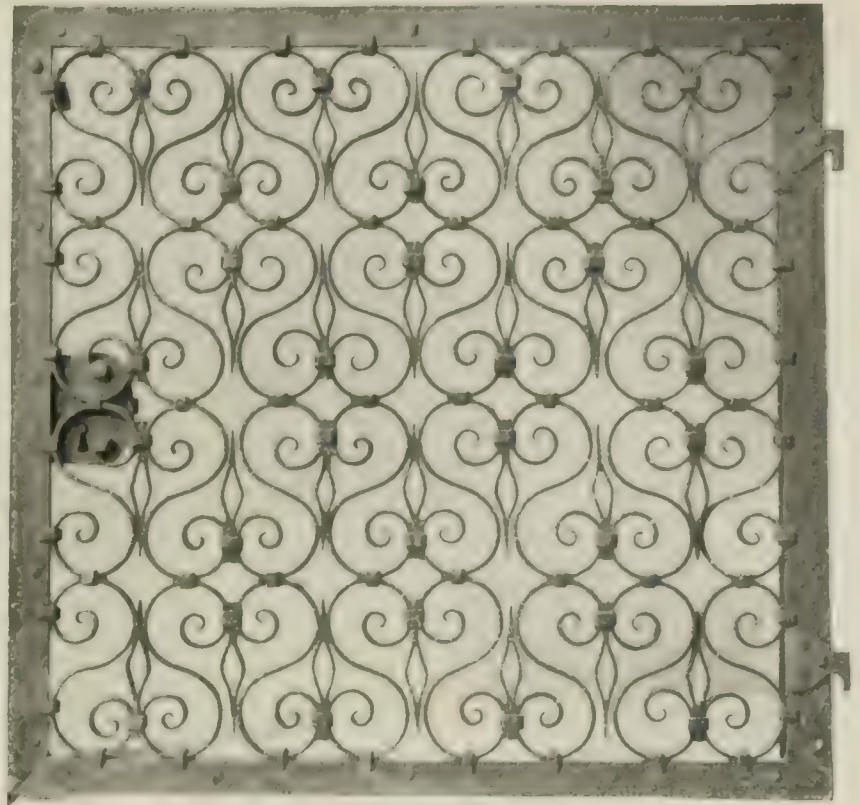


Abb. 40. Gitterwerk, Italien.

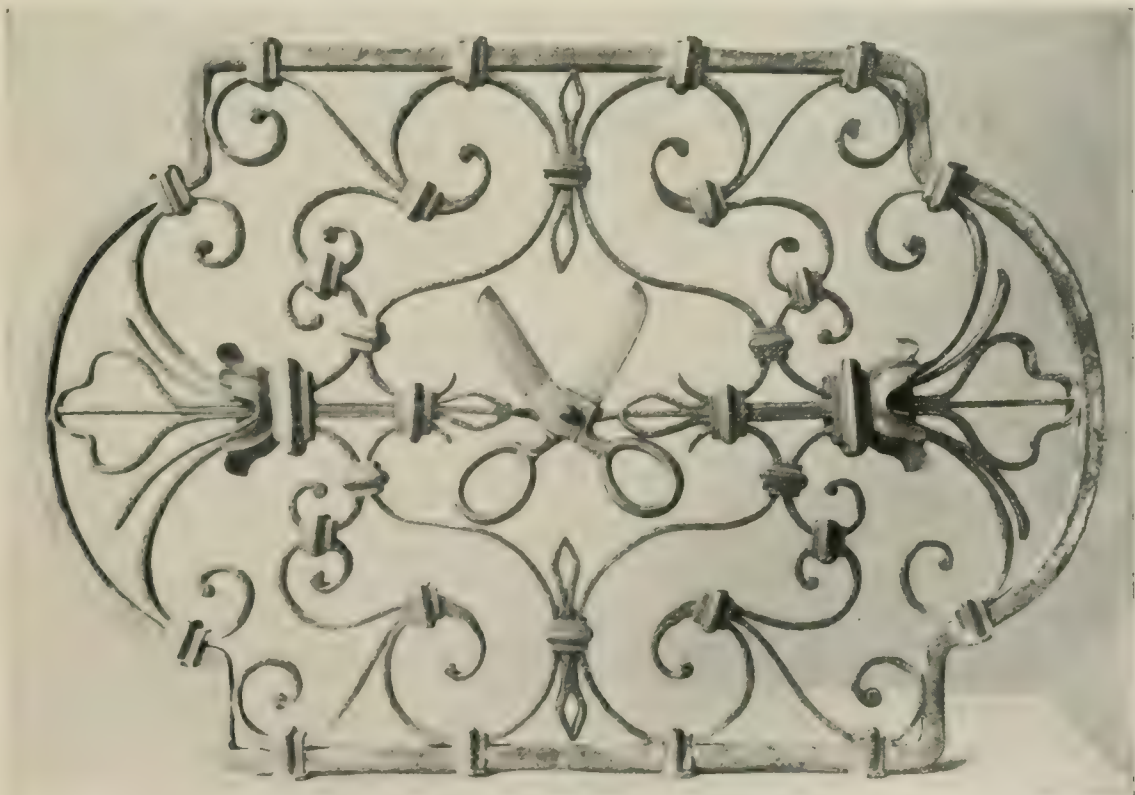


Abb. 41. Fenstergitter, Italien (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe).

Auch in Frankreich ist von größeren Arbeiten der Renaissance nichts erhalten, man beschränkte sich im wesentlichen auf die Herstellung kunstvoller Schlüssel, Schlösser, Riegel und Türklopfer. Erst der Regierungsantritt Ludwigs XIV. bedeutete den Beginn einer neuen Epoche. Stilistisch stehen wir mit diesen französischen

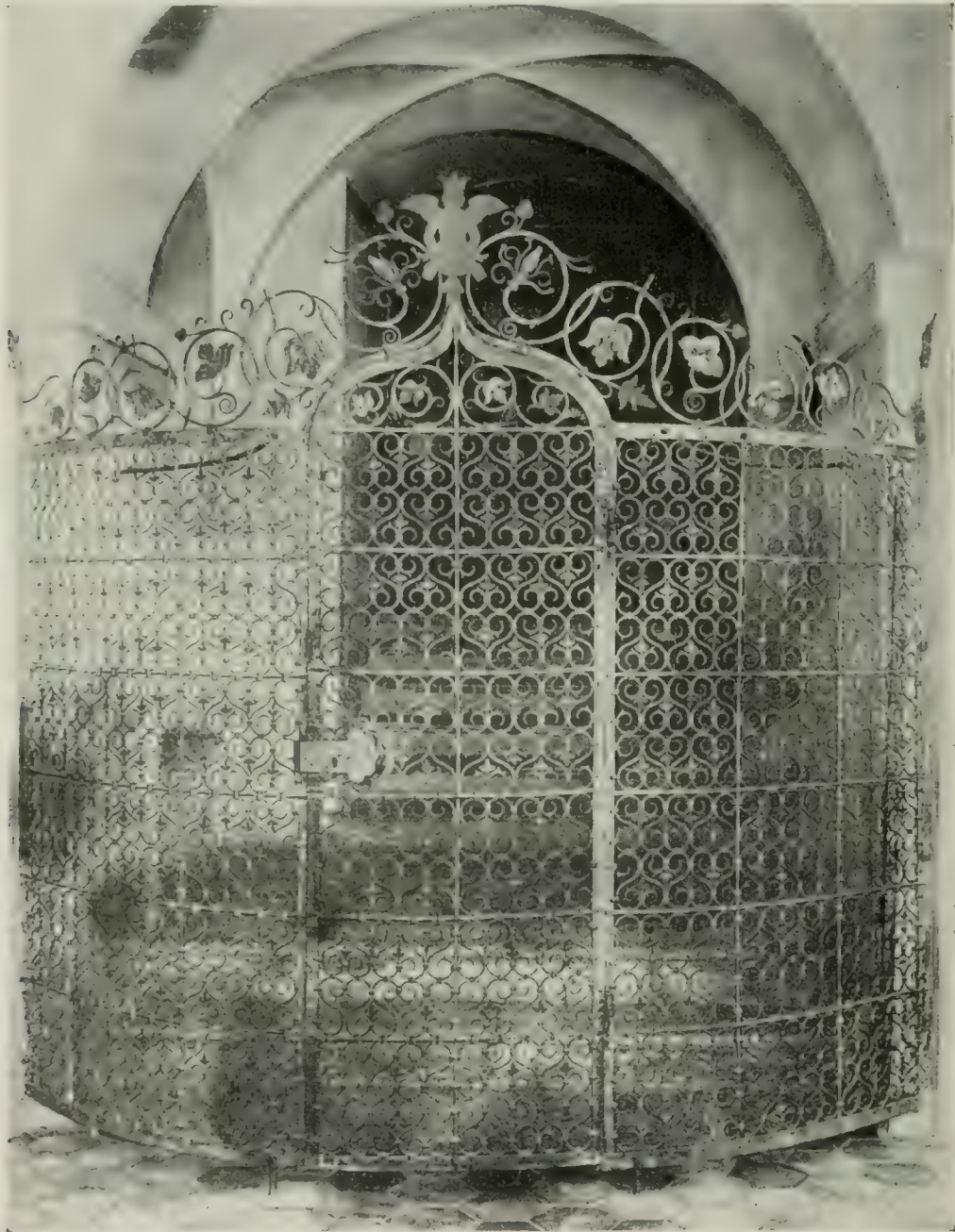


Abb. 42. Gitter zum Hochschloß von Schloß Ambras.

Arbeiten schon im Barock. Die Entwicklung in Frankreich ist maßgebend geworden für die Entwicklung in Deutschland. Ihr Einfluß erst hat die formale Starrheit der deutschen Renaissanceschmiedekunst mit ihrem im Grunde genommen doch ziemlich eintönigen und einförmigen Durchsteckwerk gebrochen und zu der gewaltigen Blüte geführt, die die deutsche Schmiedekunst des ganzen 18. Jahrhunderts beherrschte. An Stelle des dekorativen Prinzips der bisherigen Entwicklung in Deutschland trat durch diesen Einfluß von Frankreich her das architektonische Prinzip.

Kapitel III

Barock

1. Frankreich

In Frankreich ist das Schmiedeeisen nicht in dem Maße wie in Deutschland durch die Technik in seiner Form bedingt; so hat man sich hier nie mit dem spiraligen Durchsteckwerk abgegeben, sondern man hat früh das Schmiedeeisen über seine Materialbedingung hinaus in die Entwicklung der gesamten Kunstübung hineingetragen. Daher ist der Zusammenhang mit Ornamentstichen, jenen Kupferstichen von Entwürfen für die dekorativen Künste, und mit Abbildungen ausgeführter Arbeiten, die als Vorbilder verbreitet wurden, ein sehr viel lebhafterer als zur gleichen Zeit in Deutschland. Diese Ornamentstiche sind zum Teil von Schlossern selbst, zum anderen Teil von Architekten und berufsmäßigen „dessinateurs“, d. h. Zeichnern für das Kunstgewerbe ausgeführt worden. Sie unterstützen wesentlich da unsere Kenntnisse, wo die Werke verlorengegangen sind. Denn — das Schicksal eines vergänglichen oder wieder verwertbaren Materials — von all den zahlreichen Schmiedewerken, welche die französischen Schlösser, Kirchen, Staatsgebäude und Privathäuser schmückten, ist nur noch wenig erhalten. Was nicht im natürlichen Verlauf der Dinge der Zeit zum Opfer fiel, vernichteten die Stürme der Revolution. Die köstlichen Schmiedearbeiten wurden zu Waffen gegen das eigene Volk und auswärtige Feinde umgeschmiedet.

An der Spitze der obenerwähnten Vorbilderbücher steht ein Buch, das bis tief ins 18. Jahrhundert hinein sich eines hohen Ansehens erfreute, das Schlosserbuch des Mathurin Jousse „La fidèle ouverture de l'art de Serrurier“, welches zu La Fleche an der Loire 1627 erschien. Das Buch ist von Felibien in seinen „Principes de l'architecture“ 1697 benutzt und wird sowohl im Schlosserbuch von Duhamel du Monceau, wie in dem Werk von Lamour erwähnt. Der größte Teil der Abbildungen in dem Buch von Jousse stellt Schlüssel, Schloßbleche und Schlüsselschilder mit gravierten Dekorationen dar (Abb. 43). Die Ornamentik zeigt groteske Kompositionen, aus Figuren und Pflanzenmotiven gebildet. Noch von Renaissancegefühl durchdrungen, oft das Rollwerk ausgiebig benutzend, spielt der Akanthus in den Stichen doch schon eine große formale Rolle, weshalb das Buch trotz seines Übergangscharakters hier an die Einleitung zur barocken Schmiedekunst gesetzt sei.



Abb. 43. Abbildung Nr. 46 aus Jousse de la Fleche Ouverture de l'art de serrurier 1627.

Ganz denselben Charakter tragen nun auch eine Reihe von Stichen des 17. Jahrhunderts, wenn auch im einzelnen kleine Abwandlungen stattgefunden haben. Sie sind zumeist von ziemlich roher und ungelenker Strichführung, welche die schwere Hand des Schlossers, die mehr an die Arbeit mit dem Hammer als mit dem Grabstichel gewohnt ist, verraten. Auch direkte Abreibungen von ausgeführten Arbeiten kommen vor.

Ein großer Teil derselben ist datiert und mit Meisternamen versehen. Unter den Arbeiten, welche den ersten Jahrzehnten der Regierungszeit Ludwigs XIV. angehören, sind die Stiche des Nicolas Prunier, Nicolas d'Jardins, André le Provançal, Didier Fion, Gaspar Mazelin und Denis Loche zu nennen. Ein Schlüsselschild mit der Bezeichnung H. T. 1649 stellt Abb. 44 dar. Es ist mit einer um das Schlüsselloch sich



Abb. 44. Schlüsselschild. Stich, bez. H.T.1649.

gruppierenden, den Grund ausfüllenden Komposition versehen: zwei mit dem Rücken einander zugekehrte Chimären, die nach unten in akanthusartige, mit Blumen geschmückte Blattranken von lappiger Bildung auslaufen, ganz ähnlich, wie auch Jousse seine Schlüsselschilder zu dekorieren pflegte. Auch die mit Mathurin le Breton¹⁾ ohne Datum bezeichneten Stiche gehören hierher, ebenso eine größere Folge von Stichen, herausgegeben 1658 von Lorient unter dem Titel: „Differents portraitz pour les Serruriers nouvellement inventez par moy Aubert Lorient“ und das „Livre Nouveau Pour l'Art de Serrurier Inuenté par Jean de Rembeur et Nicolas Seigneurie Paris 1668“.

Sie enthalten Entwürfe für gravierte Schloßbleche, Schlüsselschilder, Anschlagplatten für Türgriffe und beliebig zu verwertende ornamentale Friese. Ein Schloß im South Kensington Museum in London (Nr. 2065—1855)²⁾ ist mit Gravierungen geschmückt, die mit den Stichen des Rembeur und Seigneurie sehr verwandt sind. Besonders die linkische Haltung der aus Blüten herauswachsenden Halbfiguren, deren Locken zu regelmäßigen Spiralen aufgerollt sind, zeigen eine unverkennbare Ähnlichkeit mit den Figuren der Stiche. Sonst sind ausgeführte Arbeiten dieser Art kaum erhalten.

Demselben Formenkreise gehört auch das Vorlagewerk des Hugues Brisville³⁾, eines Schlossermeisters in Paris, von 1663 an, das alle genannten Arbeiten sowohl in der künstlerischen Erfindung wie zeichnerischen Ausführung übertrifft. Es besteht mit Einschluß des hübschen Titelbildes, des Porträts Brisvilles, und der Widmung an den Grand Audancier de France Mr. Longuet aus 17 Tafeln, von denen 12 von Jean Bérain, 2 von G. Ladame gestochen sind. Das Porträt Brisvilles von Ladame ist mit der Jahreszahl 1663 versehen, wodurch auch die Zeit der übrigen Stiche bestimmt ist. Das Büchlein enthält neben rein ornamentalen Zeichnungen Entwürfe für gravierte Schloßbleche (Abb. 45), Schlüsselschilder, Schlüssel, Türgriffe, Beschlagplatten und

¹⁾ Vielleicht identisch mit dem noch später zu erwähnenden Schlosser (S. 52 und 55).

²⁾ Abgebildet in Ornamental Ironwork. B. Quaritch, London 1898, pl. 23.

³⁾ Neudruck: Quaritch, B., Hugues Briseville. London 1888.

Gitter. Der groteske Formenkreis des Jousse und seiner Nachfolger tritt bei Brisville in einem moderneren, künstlerisch vollkommeneren Gewande auf. Das Laubwerk in Form des antiken Akanthus ist weicher und eleganter gezeichnet, die Linienführung fließender, die grotesken Figuren zeigen die volle Beherrschung der menschlichen und tierischen Körperformen.

Neben den Nachklängen einer älteren Formensprache enthalten die Entwürfe Brisvilles aber auch Anlehnungen an jüngere Formen, nämlich an die Ornamentik, wie sie in den beiden Hauptwerken der Schmiedekunst aus dem Anfange der Regierungszeit Ludwigs XIV. niedergelegt ist. Es sind das zwei Portale, welche sich



Abb. 45. Schloßbleche aus dem Schlosserbuche von H. Brisville.

jetzt am Eingang zur Apollogalerie und zum Saal der antiken Bronzen im Louvre zu Paris befinden (Abb. 46—48). Ursprünglich im Schlosse Maisons-sur-Seine bei St. Germain-en-Laye aufgestellt, wurden sie während der Revolution arg mitgenommen. Unter der Leitung des Percier und Fontaine, der führenden Architekten zur Zeit des ersten Kaiserreiches, wurden sie vom Schlosser Varin wiederhergestellt, nachdem dieser sich und seine Gehilfen für die schwierige Arbeit besonders geschult hatte. Die Portale sind blank gefeilt und poliert und zeigen eine solche Feinheit der Ausführung und Formvollendung, wie sie nur die besten Broncearbeiten bieten.

Das Schloß Maisons wurde 1642 bis 1651 für den Präsidenten des Parlaments zu Paris, René de Longueil, erbaut. Es ist das Hauptwerk des Architekten François Mansart, zugleich das vornehmste Denkmal jener um die Mitte des 17. Jahrhunderts sich geltend machenden klassizistischen Richtung, die auf die reine, klare Formensprache der Antike zurückzugehen sich bemühte, und deren Entstehung man an den Stichen eines Philippon, Stella, Errard u. a. verfolgen kann. Ein Hauptvertreter dieser antikisierenden Tendenzen war auch der Architekt Jean Marot, auf den die

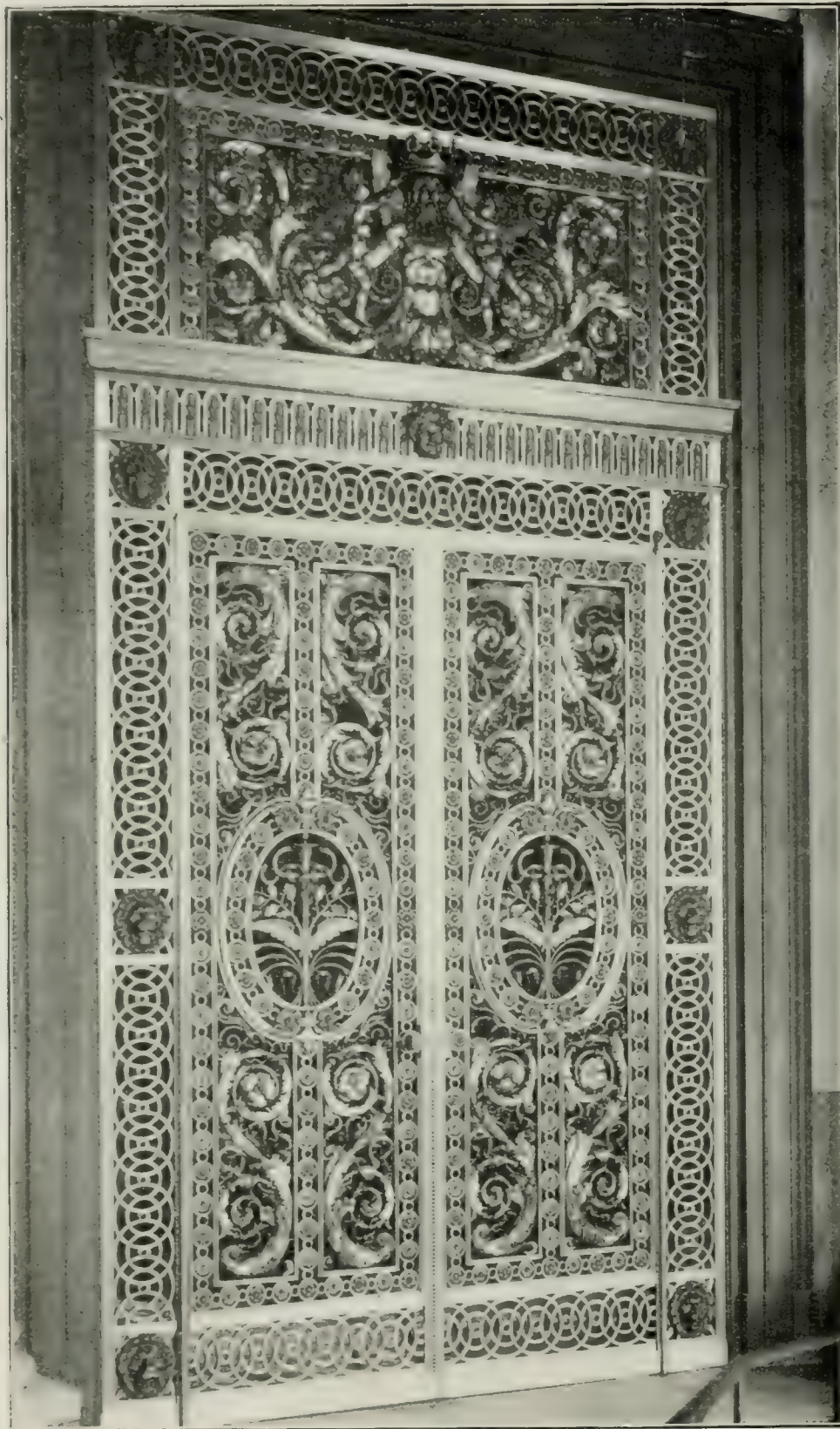


Abb. 46. Portal aus dem Schlosse Maisons-sur-Seine im Louvre zu Paris.

beiden Gittertore von Maisons zurückzuführen sind. Wir besitzen von Jean Marot außer einer großen Anzahl von Entwürfen schmiedeeiserner Tore, Oberlichtgitter und Balustraden auch den Stich einer Tür, die dem Portal der Apollogalerie sehr ähnlich, aber nicht identisch damit ist und die Bezeichnung trägt: „Porte de fer du vestibule du Chateau de Maisons. Jean Marot fecit“. Vielleicht ist es die Abbildung eines anderen Portales, das als Gegenstück zu dem noch erhaltenen gedient hat. Auch Marots sonstige Stiche mit Gitterwerken verraten große Verwandtschaft mit den Portalen von Maisons. Das Portal der Apollogalerie zeichnet sich vor allen anderen

durch besonders reichen Schmuck aus. Jede Türfüllung ist in ein mittleres ovales und in vier längliche Felder geteilt, die von einem aus Rosetten gebildeten Ornamentbande eingerahmt sind. Das Oval in der Mitte nimmt ein Merkurstab mit Ahren und Eichenzweigen ein; die schmalen Felder sind mit spiralgig aufgerolltem Akanthuswerk ausgefüllt, durch welches sich Schlangen ringeln; die oberen Ranken endigen in Adlerköpfe. Die Oberlichtfüllung wird von einer figürlichen Komposition eingenommen: einer bärtigen geflügelten Gestalt, welche nach unten in Akanthusranken,



Abb. 47. Teil des in Abbildung 44 dargestellten Portals.

die sich seitlich verästeln, ausläuft, setzen zwei aus Blüten heraussteigende Knaben eine Krone auf. Als Umrahmung der Tür und des Oberlichtes dient ein aus sich überschneidenden Kreisen gebildetes Ornament, durch acht in bestimmten Zwischenräumen angebrachte Löwenköpfe belebt. Auf den Friesstreifen unterhalb des Oberlichtes ist ein Satyrkopf aufgesetzt. Ganz ähnlich ist das zweite Portal gestaltet (Abb. 48), nur daß die schmalen Felder auf den Türflügeln eine andere Ornamentik zeigen: zierlich ausgebildete Balüster innerhalb eines Flechtwerkrahmens. Die strenge, regelmäßige Gliederung der Flächen, der in gleichmäßig gerundeten Spiralen sich ent-

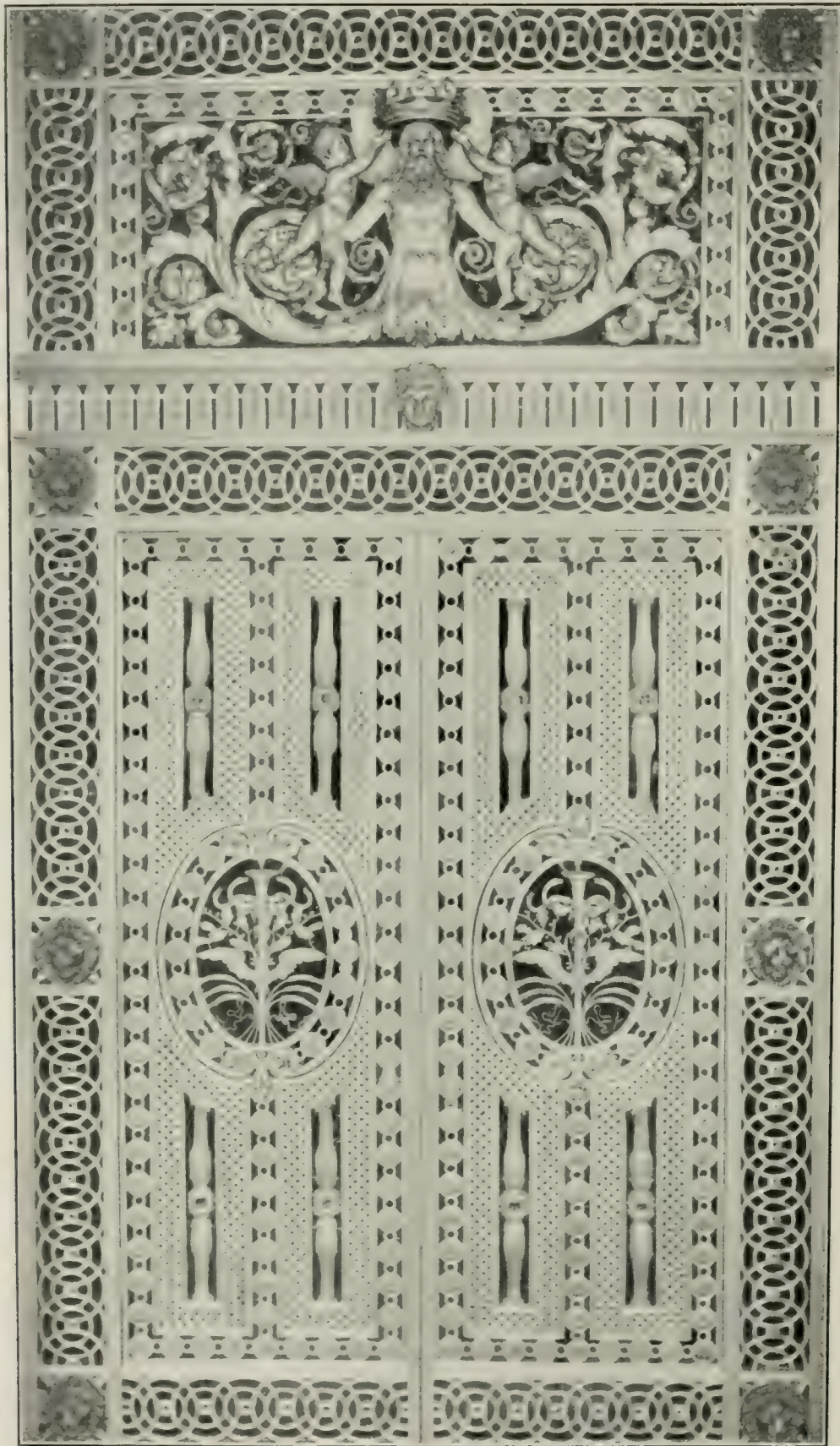


Abb. 48. Portal aus dem Schlosse Maisons-sur-Seine im Louvre zu Paris.

wickelnde Akanthus, die Verbindung menschlicher Figuren mit demselben in grotesker Art und andere Motive lassen den Einfluß antiker Monumente deutlich erkennen. Die Datierung dieser beiden Prachtwerke, fast der einzigen Denkmäler aus dem Gebiete der Kleinkünste, die jene antikisierende Kunstrichtung hinterlassen hat, wird schon durch die angeführte Zeit der Erbauung des Schlosses gegeben. Außerdem weisen aber auch die verwandten, zeitlich bestimmten Ornamentstiche des A. Pierritz

und anderer auf die Mitte des 17. Jahrhunderts als die Zeit der Entstehung dieser Arbeiten hin.

Die Stiche Jean Marots mit Vorlagen für Schmiedearbeiten zeigen eine ähnliche Ornamentik, wie die Portale von Maison. Zum Teil sind seine Entwürfe etwas kalt und trocken, oder sie ermüden durch die langweilige Teilung der Flächen in regelmäßige geometrische Figuren. Am glücklichsten sind noch die Geländer komponiert,

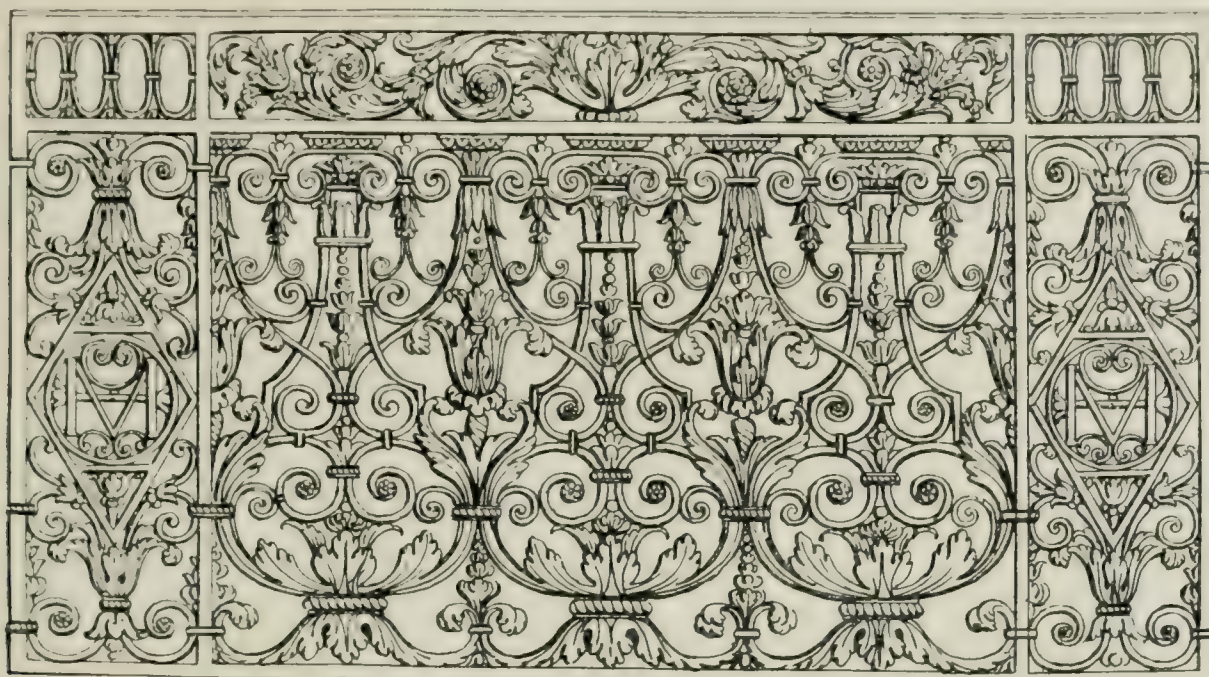


Abb. 49. Ballustrade nach einem Stiche von J. Marot.

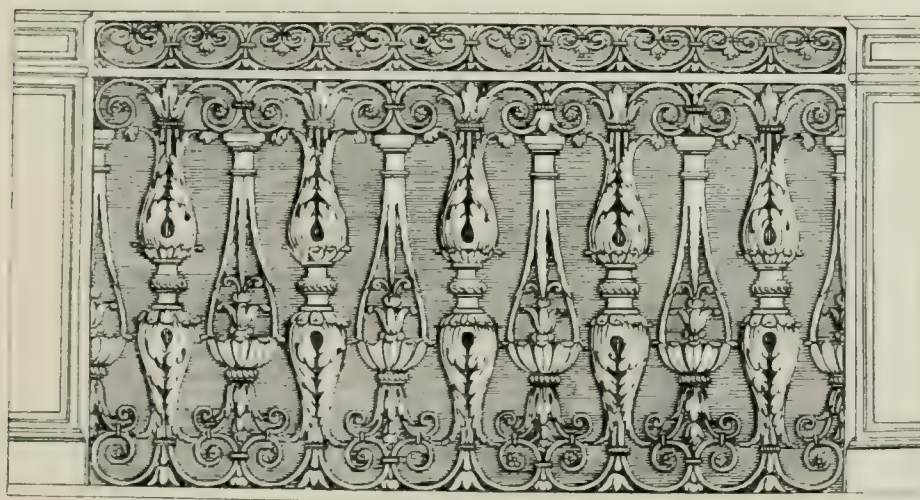


Abb. 50. Ballustrade nach einem Stiche von J. Marot.

in denen die Balüster der Steinschranken in lockeres Stabwerk aufgelöst erscheinen (Abb. 49 und 50).

Die Gittertore von Maisons-sur-Seine bedeuten indessen, ebenso wie die Ornamentstiche Jean Marots, für die Geschichte der Schmiedekunst nur eine vorübergehende Episode. Von weitgehendem Einfluß auf die Entwicklung der Schmiedekunst konnten sie schon deswegen nicht sein, weil die Ornamentik derselben in ihrer sauber ziselierten Ausführung mehr für die Gußtechnik als für Schmiedearbeit berechnet scheint.

Dagegen sollte ein anderer Bau, nämlich das Schloß zu Versailles für die Weiterbildung der Schmiedekunst von höchster Bedeutung werden, indem nicht nur zum

ersten Male hier die Schmiedearbeit in einem Umfange, wie nie zuvor bei einem Profanbau, herangezogen wurde, sondern auch bei der vorbildlichen Bedeutung, welche das Versailler Schloß in der Kunstentwicklung des übrigen Europa erlangen sollte, die hier auftretende ausgedehnte Beteiligung der Schmiedekunst an der Ausschmückung von Bauwerken weitgehende Nachahmung in allen Ländern fand. Leider ist von den überaus zahlreichen Eisenarbeiten, welche diesen Riesenbau schmückten und seine äußere Erscheinung wesentlich beeinflußten, fast nichts mehr erhalten geblieben. Wir sind fast allein auf die Stiche eines Silvestre, Lepautre, Rigaud u. a. angewiesen, wenn wir uns ein Bild von ihnen verschaffen wollen. Eine zweite, reichlich fließende Quelle bilden die von Jules Guiffrey herausgegebenen Comptes des bâtimens, die ausführlichen Rechnungsbücher über die königlichen Bauten, welche auf einen ganz kolossalen Verbrauch des Schmiedeeisens in künstlerischer Form bei diesem gewaltigen Bauwerke schließen lassen.

Schon der Bau Ludwigs XIII. (begonnen 1624) vom Architekten Lemercier besaß einen wirkungsvollen Schmuck von Schmiedewerken. Auf den Stichen des Israel Silvestre von 1664 zieht sich rings um das ganze Schloß in der Höhe des zweiten Stockwerkes ein fortlaufender vergoldeter Balkon, der auch über die Mauer hinweggeht, welche die beiden Flügel des Schlosses verbindet. Er diente auf diese Weise auch dazu, die Räume des Obergeschosses miteinander in Zusammenhang zu bringen. Die den Hof abschließende Mauer öffnet sich in sieben rundbogigen Arkaden, welche mit Gittern versehen waren, bei denen nach dem Berichte der Mademoiselle de Scudéry „Gold und Grün in gutem Einklange standen“. Das Schloß, dessen Dächer fast ganz vergoldet und mit Vasen und anderen Ornamenten von blauer Farbe geschmückt waren, und dessen Mauern aus roten Ziegeln und weißen Hausteinen bestanden, gewährte infolgedessen ein sehr farbenreiches Aussehen¹⁾. Nach beiden Gartenseiten hin zeigen die Stiche lange Gitter, durch Steinpilaster gegliedert.

Der verhältnismäßig kleine Bau seines Vorgängers genügte Ludwig XIV. nicht. Er brauchte ein Schloß, groß genug, den ganzen Adel seines Reiches zu beherbergen und so in beständiger Obhut zu halten. Im Jahre 1662 beginnt Louis Levau den Umbau, dessen Leitung er bis zu seinem Tode im Jahre 1670 behält. Das Schloß erhielt in dieser Zeit schon im wesentlichen die Anlage, die es noch heute hat: in der Hauptachse drei immer kleiner werdende Höfe, um welche die Gebäulichkeiten des Schlosses sich gruppieren, der letzte führt direkt zu den Wohngemächern des Königs selbst. Ein Stich Silvestres von 1674 zeigt die neue Anlage, bei der die beiden ersten Höfe, die Avant-cour (oder Cour des Ministres) und die Cour Royale durch Gitter abgeschlossen sind. Diese Gitter werden gegliedert durch Steinpfeiler mit bekrönenden Vasen, die in bestimmten Zwischenräumen nebeneinander gesetzt sind; dazwischen sind die ziemlich einfach gebildeten Eisengitter eingeschaltet. Die Endigungen der Stäbe sind wellenartig gebogen. Die Portale bestehen ebenfalls aus einer Vereinigung von Mauerwerk und Eisenstäben. Die reichen Bekrönungen scheinen aus Stein gehauen gewesen zu sein. Das Gitter, welches die Avant-cour im Kreisbogen abschloß, nahm dieselbe Stellung ein wie das Gitter, welches sich noch heute dort befindet. Die Cour Royale, dem jetzt ein Abschlußgitter fehlt, wurde von der Avant-cour durch ein in gerader Linie sich zwischen den beiden Höfen hinziehendes Gitter getrennt, welches sich zwischen den Säulen der Front der beiden die Cour Royale seitlich begrenzenden Gebäuden fortsetzte und im weiteren Verlauf die rechts und links von der Cour Royale befindlichen kleineren Höfe, der Cour des Princes und der Cour de la Chapelle, abschloß. Die Cour Royale schmückten ebenso wie

¹⁾ Vgl. Dussieux, L., Le château de Versailles, I, S. 19.

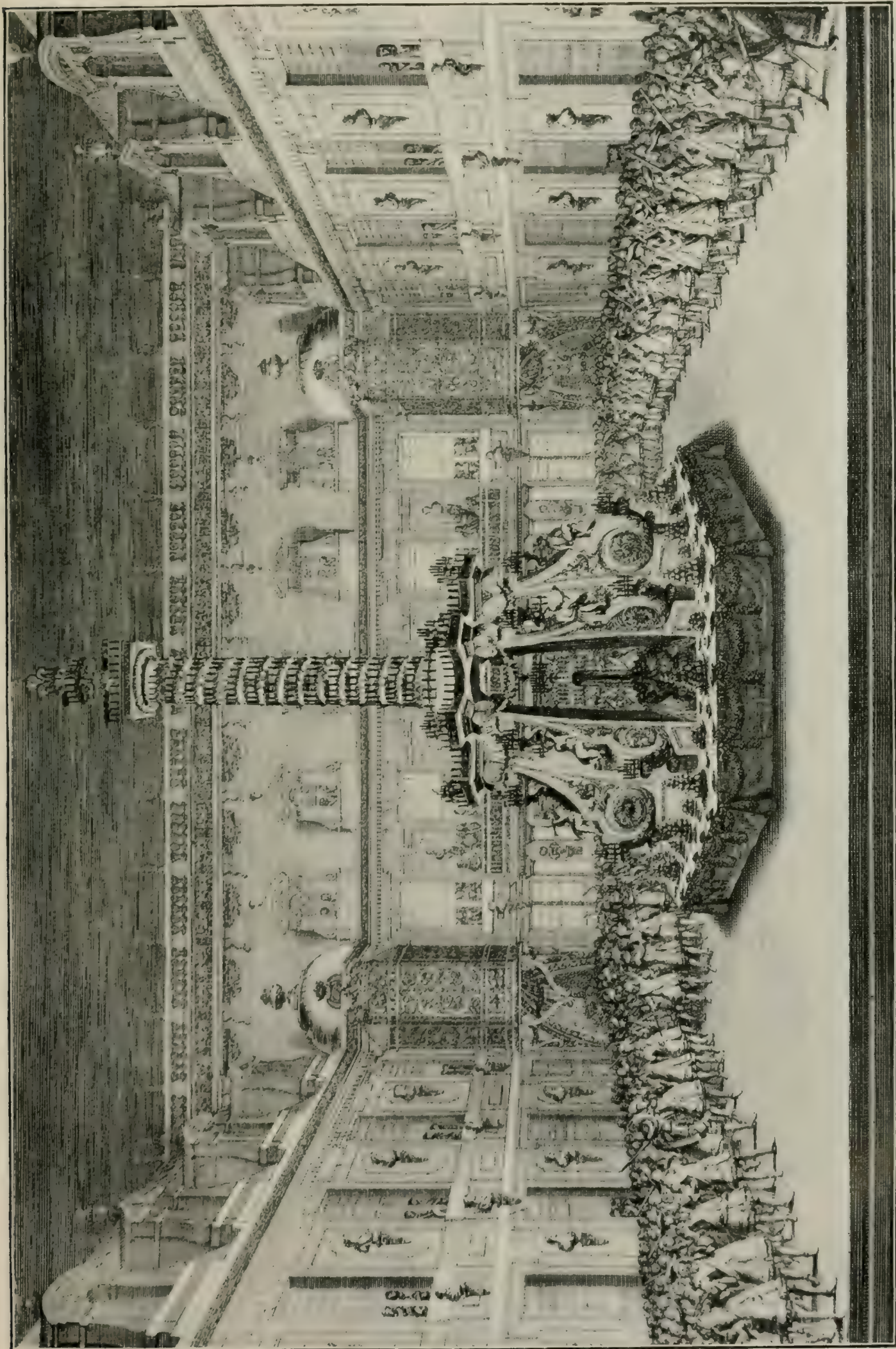


Abb. 51. Cour de Marbre des Schlosses zu Versailles nach einem Stich von Lepautre von 1676.

die dritte kleinste in der Hauptachse des Schlosses liegende Cour de Marbre vergoldete Balkone.

Die Cour de Marbre trug damals außerdem in den beiden inneren Winkeln des Hofes eine ungewöhnliche, aus Schmiedeeisen gebildete Dekoration, nämlich zwei große, über ein Stockwerk hohe Volières, welche 1671 von den Schlossern Mathurin le Breton und Christophe Maugin hergestellt und von Goy vergoldet wurden. Für jede Volière wurden 5600 livres gezahlt. Mathurin le Breton ist vielleicht derselbe Schlosser, von dem die erwähnte Stichfolge stammt (S. 44). Die Volières finden sich auf den Stichen Lepautres dargestellt, in denen die sechs Tage währenden Festlichkeiten verewigt sind, welche der König 1674 nach der Unterwerfung der Franche Comté in Versailles veranstaltete. Am ersten Tage fand eine Aufführung der Oper „Alceste“ von Quinault und Lulli in der als Theater hergerichteten Cour de Marbre statt. Der Stich Lepautres vom Jahre 1676 zeigt außer den Balkonen und beiden Volières im Hintergrunde drei schmiedeeiserne Portale. Der hier dargestellte Stich (Abb. 51) stellt das Fest des 4. Tages dar, an welchem abends in der Cour de Marbre soupiert wurde. In der Mitte erhob sich eine große Lichtersäule.

Im Jahre 1776 wurde Jules-Hardouin Mansart die Oberleitung der Bauarbeiten übertragen. Schon die Stiche Silvestres von 1682 und 1684 zeigen bedeutende Veränderungen in bezug auf die die Höfe des Schlosses zierenden Eisenarbeiten. Die Volières fehlen vollständig. An die Stelle der durch Steinpfeiler gegliederten Abschlußgitter der beiden Höfe sind neue getreten, bei denen die Steinpfeiler durch Eisenpilaster mit reichem Schmuckwerk: Sonnenmasken, Lyren, Kronen usw. ersetzt und auch die Tore ganz aus Eisen gebildet sind. Das Gitter, welches die Avant-cour abschließt, behielt den Umfang und die Anordnung des ersten Gitters bei. Es schmückt noch heute den Vorhof, aber nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt. Da es in den Schreckenszeiten der Revolution stark beschädigt worden war, wurde es zur Zeit des ersten Kaiserreiches unter der Leitung des damaligen Architekten des Schlosses, Dufour, wieder hergestellt, und zwar mit starker Abweichung von der ursprünglichen Form des Portals¹⁾. Eine weitere Ausbesserung fand 1879 statt²⁾. Den jetzigen Zustand veranschaulicht die Abbildung 52. Dagegen fehlt jetzt vollständig das umfangreiche Gitter, welches früher die Cour Royale von der Avant-cour trennte. Dieses um 1680 errichtete Gitter befand sich nicht genau an derselben Stelle, wie das ältere, durch Steinpfeiler gegliederte Gitter. Es trat vielmehr in der Mitte, entsprechend dem Gitter der Avant-cour, bogenförmig vor. Sein Eingang war ungefähr an dem Platze, wo heute die 1834 errichtete Reiterstatue Ludwigs XIV. steht. Das ganz aus Eisen gebildete Gitter war nur durch zwei steinerne, mit Skulpturen geschmückte Schilderhäuser unterbrochen. Zwischen den Säulenreihen der Front der beiden Seitengebäude der Cour Royale sich hinziehend, fand das Gitter rechts und links seine Fortsetzung in den Gittern, welche einerseits die Cour de la Chapelle und die jetzige Rue des Réservoirs und andererseits die Cour des Princes und die jetzige Rue Gambetta abschlossen; jedes dieser vier Gitter war mit einem besonderen Tor versehen (Abb. 53).

Diese ganz ausgedehnte Gitteranlage wurde am 6. Oktober 1789 von den Scharen der entzögerten Volksmassen, welche die königliche Familie zwangen, Versailles zu verlassen und sich nach Paris zu begeben, zerstört. Die als Lanzen gestalteten Eisenstäbe wurden in ihrer Hand zur Waffe, auf denen die Köpfe der ermordeten Leibgardisten im Zuge vorangetragen wurden.

¹⁾ Vgl. Bury, *Modèles de serrurier*. Paris, Seite 8.

²⁾ Siehe Dussieux, L., *Le château de Versailles*, I, Seite 98, Anmerkung 4.

Auch die gegenüber dem Schloß auf dem Place d'armes errichteten und zur ganzen Anlage in Beziehung gesetzten Flügelbauten, die, als Grande und Petite Ecurie von Mansart 1679—1682 errichtet, jetzt als Kasernen dienen, waren mit ähnlich gestalteten Gittern versehen.

Berücksichtigt man, daß alle diese umfangreichen Gitterwerke, sowie die Balkone im Schmuck reicher Vergoldung prangten, so wird man begreifen, daß besonders durch das Fehlen des großen Hauptgitters vor der Cour Royale der Eindruck des ganzen Baues erheblich beeinträchtigt wird. Erst durch dieses Gitter erhielt die gewaltige Anlage die nötige Teilung, wurde die jetzt unerträglich große Tiefenausdehnung wohlthätig unterbrochen.



Abb. 52. Gitter der Avant-cour des Schlosses von Versailles (jetziger Zustand).

Rechnet man die in ihrer Anordnung zur Schloßanlage gehörige Place d'armes dazu, so gliedert sich das ganze Bauwerk in der Richtung der Hauptaxe in vier immer enger werdende Höfe, welche nur ein allmähliches Annähern an den eigentlichen Wohnsitz des Monarchen gestatteten. Während das Gitter vor der Avant-Cour von jedem Wagen passiert werden durfte, öffnete sich das große Gitter vor der Cour Royale nur den Karossen derjenigen, welche die Honneurs du Louvre besaßen, eine Ehre, die den königlichen Prinzen, den Marschällen Frankreichs und den Gesandten der fremden Staaten vorbehalten waren; die übrigen Besucher mußten vorher aussteigen und sich in Sänften in das Schloß tragen lassen. Zur Zeit Ludwigs XVI. wurde das Haupttor erst gegen 11 $\frac{1}{2}$ Uhr morgens, der Zeit des Levers des Königs, geöffnet¹⁾. — Unwillkürlich wird man an jene altägyptischen Tempel erinnert, bei denen auch eine Anzahl Vorhöfe, die allmählich auf die Nähe der Gottheit vorbereiteten, zu dem weiter zurückliegenden Heiligtum führten.

¹⁾ Vgl. d'Hézacques, Souvenirs d'un page de la cour de Louis XVI., S. 135.

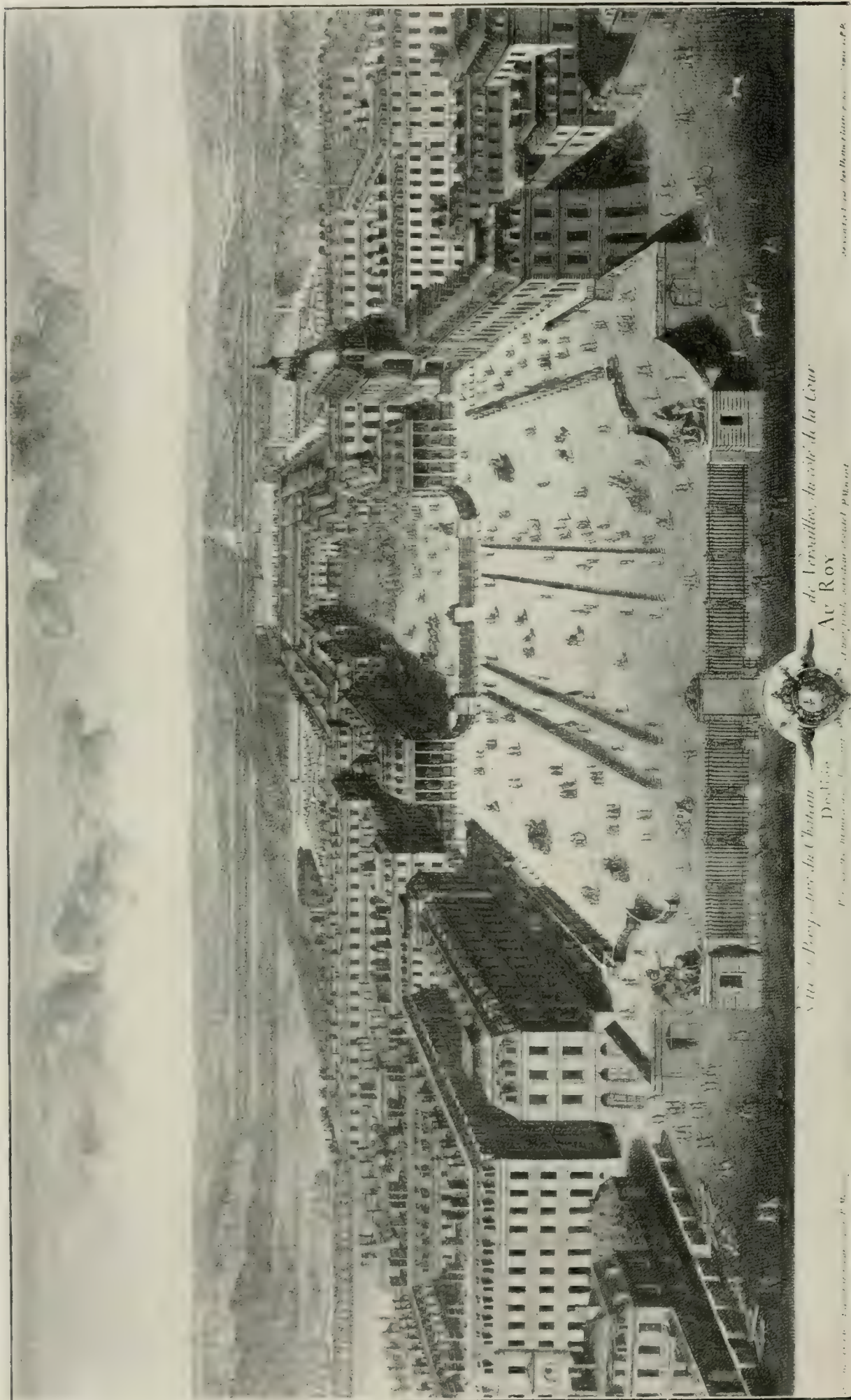


Abb. 53. Das Schloß zu Versailles nach einem Stiche von P. Menant.

Aber nicht nur die äußere Erscheinung des Schlosses erhielt durch solche kunstvollen Schmiedewerke eine bedeutende Erhöhung, auch im Innern waren zahlreiche Eisenarbeiten, Portale, Geländer, Balustraden usw. angebracht, die ebenfalls zumeist verschwunden sind. So war z. B. das Vestibül der beiden Haupttreppen, der *escalier der ambassadeurs* und der *escalier de la reine*, von schönen Gittertoren abgeschlossen.

Von der umfangreichen Verwendung schmiedeeiserner Arbeiten im Park läßt sich kaum noch eine Vorstellung gewinnen. Von Gittern und Portalen zur Abgrenzung einzelner Teile des Parks, vor Grotten und sonstigen Bauten, von Balustraden und Fontänen u. dgl., ferner von jenen aus Eisen und Holz errichteten Laubengängen und Architekturen muß sehr weitgehender Gebrauch gemacht worden sein. Einzelnes



Abb. 54. Bosquet de l'Arc de Triomphe im Park von Versailles nach einer von M. Baqoy gestochenen Zeichnung von F. Delamonce, 1714.

läßt sich noch aus Stichen und sonstigen Mitteilungen ungefähr rekonstruieren. Nur wenig hat sich, wie das Eingangsgitter zum großen Gemüsegarten, noch erhalten. Manches ist schon zu Ludwigs XIV. Zeit entfernt worden, wie die reich geschmückten Portale, welche die drei Arkaden der Grotte der Thetis abschlossen. Sie waren 1666 von Mathurin le Breton (siehe S. 44 und 52) ausgeführt und von Goy vergoldet worden. Die Grotte wurde schon 1686 zerstört, als Mansart den Nordflügel des Schlosses erbaute.

Eine der großartigsten Schöpfungen der Schmiedekunst im Park war der große Triumphbogen, der den Hauptschmuck des Bosquet de l'Arc de Triomphe bildete (Abb. 54). Drei große Fontänen zierten den Vordergrund der theatralisch sich abstufoenden, von Heckenmauern eingefassten Anlage. Eine Marmorterrasse führte dann zum Vorplatz; hier standen vier schmiedeeiserne durchbrochene Obelisken, in welchen Wasserstrahlen empor sprangen. Rechts und links an den Seiten befanden sich büfett-

artige Aufbauten, ebenfalls aus Schmiedeeisen gebildet. Im Hintergrunde endlich erhob sich auf mehreren Stufen der Triumphbogen, sich in drei Arkaden öffnend, von einem Giebel bekrönt. Das Giebelfeld nahm eine symmetrische Komposition mit dem königlichen Wappen in der Mitte ein. Auch die übrigen Teile der Architektur des Triumphbogens, der stufenförmige Unterbau sowie die erwähnten Büfets und Obeliskens waren mit mannigfaltigen schmiedeeisernen und vergoldeten Ornamenten geschmückt. Delobel, von dem auch ein großer Teil der Balkone des Schlosses, die

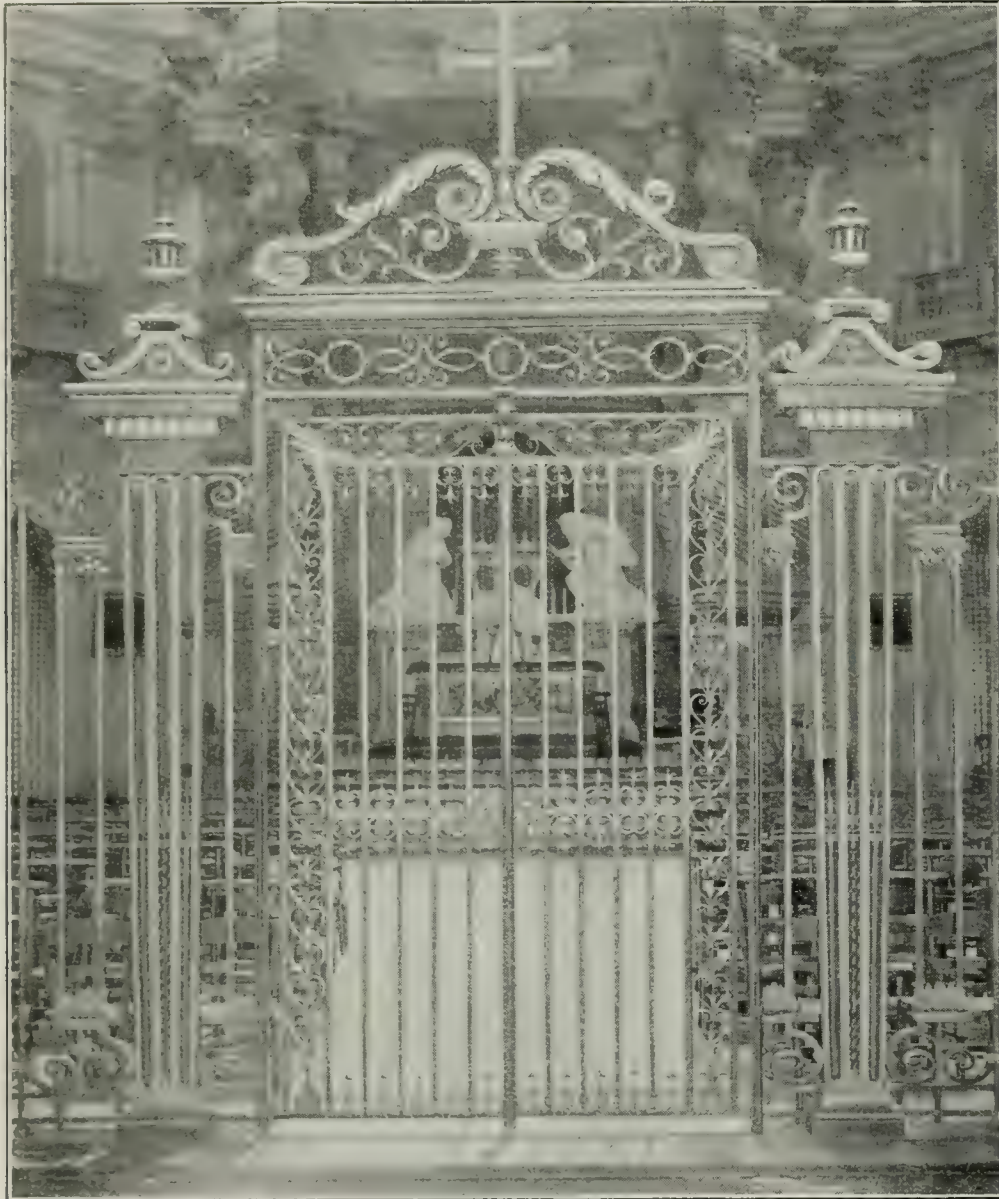


Abb. 55. Chorgitter in Val de Grâce zu Paris.

Portale des Vestibüls der Gesandtentreppe sowie andere Schmiedearbeiten herrühren, war der Verfertiger dieser großartigen Eisenwerke, die von 1677—83 etwa hergestellt wurden. „Wahrlich,“ sagt Blondel, „es ist unmöglich, wenn man es nicht gesehen hat, sich den wunderbaren Eindruck vorzustellen, welchen diese Dekoration hervorruft; die Kunst scheint hier den höchsten Gipfel erreicht zu haben und die Natur neidisch mit ihr um den Vorrang zu streiten.“ — 1801 wurde die ganze Anlage zerstört.

Wie in Versailles, so spielte auch bei den anderen unter Ludwig XIV. errichteten Schlössern das Eisen in der äußeren und inneren Dekoration eine große Rolle. Auch hier lassen allein die Comptes des bâtimens ahnen, welche Massen kunstvoller Schmiedearbeit zugrunde gegangen sind. Ähnlich wie in Versailles hatte auch das

Schloß zu Sceaux ein doppeltes Vorhofgitter, das Schloß Choisy, Clagny, St. Cloud, St. Germain u. a. zierten ebenfalls ausgedehnte Gitterwerke. Besonders geschmackvolle Schmiedearbeiten befanden sich in Marly, einem Schlöbchen in einem ganz von Hügeln eingeschlossenen, versteckten Tale, wo Ludwig XIV., wenn er des lauten Treibens in Versailles müde war, sich mit wenigen Günstlingen auf einige Tage zurückziehen pflegte. Abgesehen von einem schlichten Vorhofgitter war das Schloß selbst von einer schönen Balustrade umgeben, welche zwischen marmornen Sphinxen angebracht war. Auch die Fontänen und Wasserbecken des Parks waren von hübschen schmiedeeisernen Umfriedigungen eingeschlossen¹⁾.

Ähnlich wie die Vorhöfe und Parks der Schlösser pflegte man auch die Chöre und Seitenkapellen der Kirchen mit großen Gittern abzugrenzen, eine Sitte, die bis dahin in größerem Umfange nur, wie erwähnt, in Spanien geübt worden war. Eines der frühesten Beispiele eines derartigen Chorgitters ist das der Abteikirche Val de Grâce zu Paris, das 1666 von den Schlossern Jean Demouchy und Sébastien Mathérion hergestellt wurde (Abb. 55). Außerdem aber fand das Schmiedeeisen auch in der Form von Kanzelgittern, Kommuniongittern, d. h. niedrigen Balustraden vor dem Altar, an die die Gläubigen zum Empfange des Abendmahls herantraten, ferner als Kronleuchter, Kandelaber, Lesepulte usw. reiche Verwendung, während in den Schlössern diese Geräte zumeist aus Bronze oder auch aus Edelmetall bestanden.

Leider sind fast alle diese zahllosen Schmiedearbeiten, welche Versailles und die anderen Schlösser Ludwigs XIV. und des französischen Adels schmückten, verschwunden. Wir können uns indessen, wie schon gesagt, aus den Ornamentstichen jener Zeit eine annähernde Vorstellung von ihrem Aussehen verschaffen. Für die in dem Zeitraume von 1660 bis etwa 1690 entstandenen Werke geben uns unter anderem die Stiche des Jean Lepautre, Pierretz le Jeune und Michel Hasté einen Anhalt.

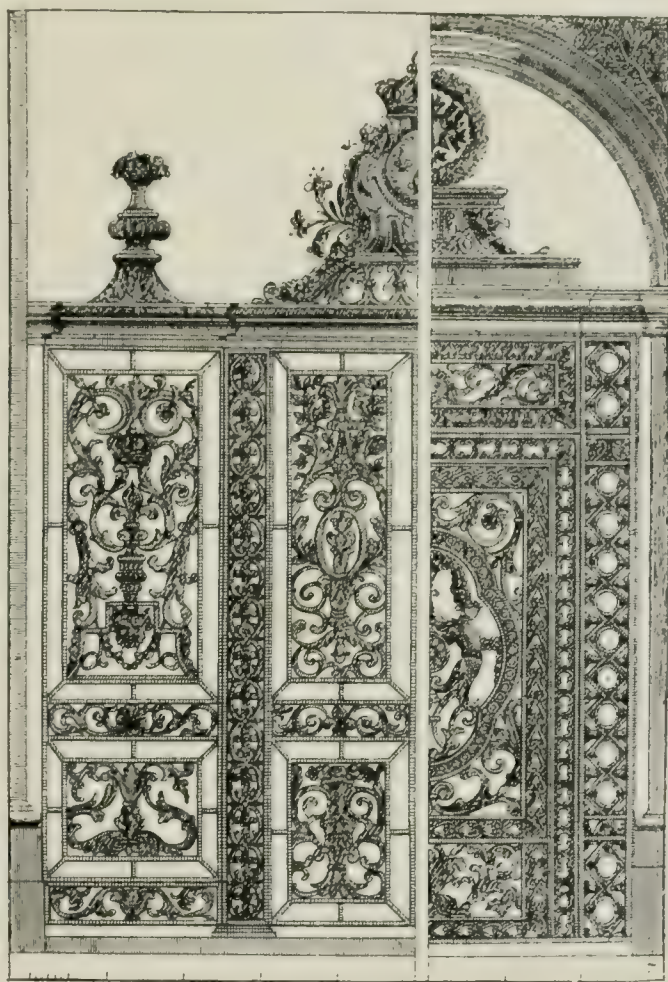


Abb. 56. Gittertore aus dem Schlosserbuche von J. Lepautre.

Wohl noch in die sechziger Jahre ist das *Livre de serrurerie* von Jean Lepautre, gestochen von Jacques Lepautre, zu setzen. Jean Lepautre (1617—1682), der fruchtbarste Ornamentstecher jener Zeit, ein Mitarbeiter und künstlerischer Gesinnungsgenosse Lebruns, gibt hier auf 12 Blättern Entwürfe von ungleichem Charakter für Gitter, Portale, Balustraden, Wandarme, Kaminböcke, Türklopfer, Schlüssel und Schlüsselschilder. Seine großen Gitter und Tore zeigen zum Teil einfache Bildung, die in einem schlichten Nebeneinanderreihen von Stäben quadratischen Querschnitts besteht. Nur an den Enden der Stäbe wird der Zwischenraum zwischen je zwei

¹⁾ Siehe Guillaumot, A. A., *Château de Marly-le-Roy*. Paris 1865.

Stäben wie beim Chorgitter von Val de Grâce mit einem kleinen, spitzenartigen Ornament gefüllt. Eine reiche Ausgestaltung erfahren nur die Bekrönungen der Portale, die mit Wappen, Monogrammen, dicken Akanthusspiralen und oft auch mit Figuren geziert sind. Andere Gittertore besitzen eine mannigfaltigere Formgebung. Die gewöhnlich in ein größeres oberes und ein kleineres unteres Feld zerfallenden Türflügel sind mit symmetrischen Kompositionen gefüllt, welche aus Stabwerk, das

sich meist in rundlichen Linien bewegt, in Verbindung mit üppigen Akanthusranken besteht (Abb. 56). Ein der Tischlerei entnommenes Motiv ist die Einfassung der Füllungen durch Stabwerk, das einen Holzrahmen mit auf Gehrung geschnittenen Ecken nachahmt. Es entsteht dadurch fast eine perspektivische Wirkung, indem die Füllungen scheinbar zurücktreten. Die Balkongitter sind ähnlich diesen Füllungen gebildet. Die Wandarme bestehen aus großen Akanthusspiralen, die in Halbfiguren als Träger der Aushängeschilder auswachsen. Die Entwürfe für Kaminböcke, Türklopfer und Schlüsselschilder sind mit Akanthus, schweren, dicken Girlanden, Masken, Figuren, Trophäen und Emblemen reichlich ausgestattet; in Treibarbeit und Eisenschnitt ausführbar, enthalten sie in ihrer Formgebung nichts, was sie von Arbeiten in Gußmetall unterscheiden könnte. Jedenfalls wird auch ein großer Teil derselben für Bronzeguß bestimmt gewesen sein.



Abb. 57. Schlüsselgriffe aus dem Schlosserbuche von Pierretz le Jeune.

Stark beeinflusst von Lepautre ist das ebenfalls aus 12 Tafeln bestehende Schlosserbuch des Pierretz le Jeune, das ungefähr derselben Zeit angehören dürfte. Seine Entwürfe für Klopfer, Riegel, Schlüsselschilder und Schlüssel (Abb. 57) sind von ähnlichem Formenreichtum, wie die gleichen Arbeiten seines Vorbildes. In schroffem Gegensatz zu der in diesen Gegenständen niedergelegten Fülle von Motiven stehen dagegen die Zeichnungen für Balkone und Treppengeländer, welche aus beinahe schmucklosen Stäben bestehen, die in regelmäßigen Bogenlinien gezogen sind, eine Formgebung, die an die unter Ludwig XIII. übliche Gitterbildung erinnert. Ein auch dort beliebtes Ziermotiv, von dem Pierretz häufig Gebrauch macht, ist der wellig gebogene Stab als freie Endigung.

Dem Formenkreise, der bei Lepautre und Pierretz le Jeune erscheint, gehören auch sechs Blatt mit Schmiedearbeiten an, welche von dem Pariser Schlossermeister Michel Hasté dem Architekten de Lespine gewidmet sind. Da die Widmung, welche über dem auf dem ersten Blatte dargestellten Portale angebracht ist, uns über die künstlerische Urheberchaft dieser Vorlageblätter Aufschluß gibt, so möge sie unverkürzt hier folgen: „A Monsieur

de l'Espine Architecte des Bastimens du Roy. Monsieur Il est bien raisonnable, que ces Ourrages soient honorez de vostre Nom puis qu'ils ont eu l'honneur de vostre aprobation come vous estes le sage Architecte qui a esleué des Bastimens considerables dans lesquels iay executé ces desseins sous vos ordres, c'est vous rendre ce, qui vous appartient que de vous les Consacrer vous leur auez donné l'Estre, et lon peut dire que vous en estes le Pere et le premier Mobile: et que c'est a vous que le public en sera plus obligé qu'a moy qui feray gloire de me dire toute ma vie Monsieur Vostre tres humble et tres obligé seruiteur Mic. Hasté M. Serurier a Paris.“ Aus diesen Worten geht nicht nur hervor, daß die in den herausgegebenen Stichen dargestellten Schlosserarbeiten für die Bauten de Lespines ausgeführt worden sind, sondern man darf wohl auch daraus entnehmen, daß der ursprüngliche Entwurf oder wenigstens die Skizzen zu allen diesen Gitterwerken usw. von de Lespine her-

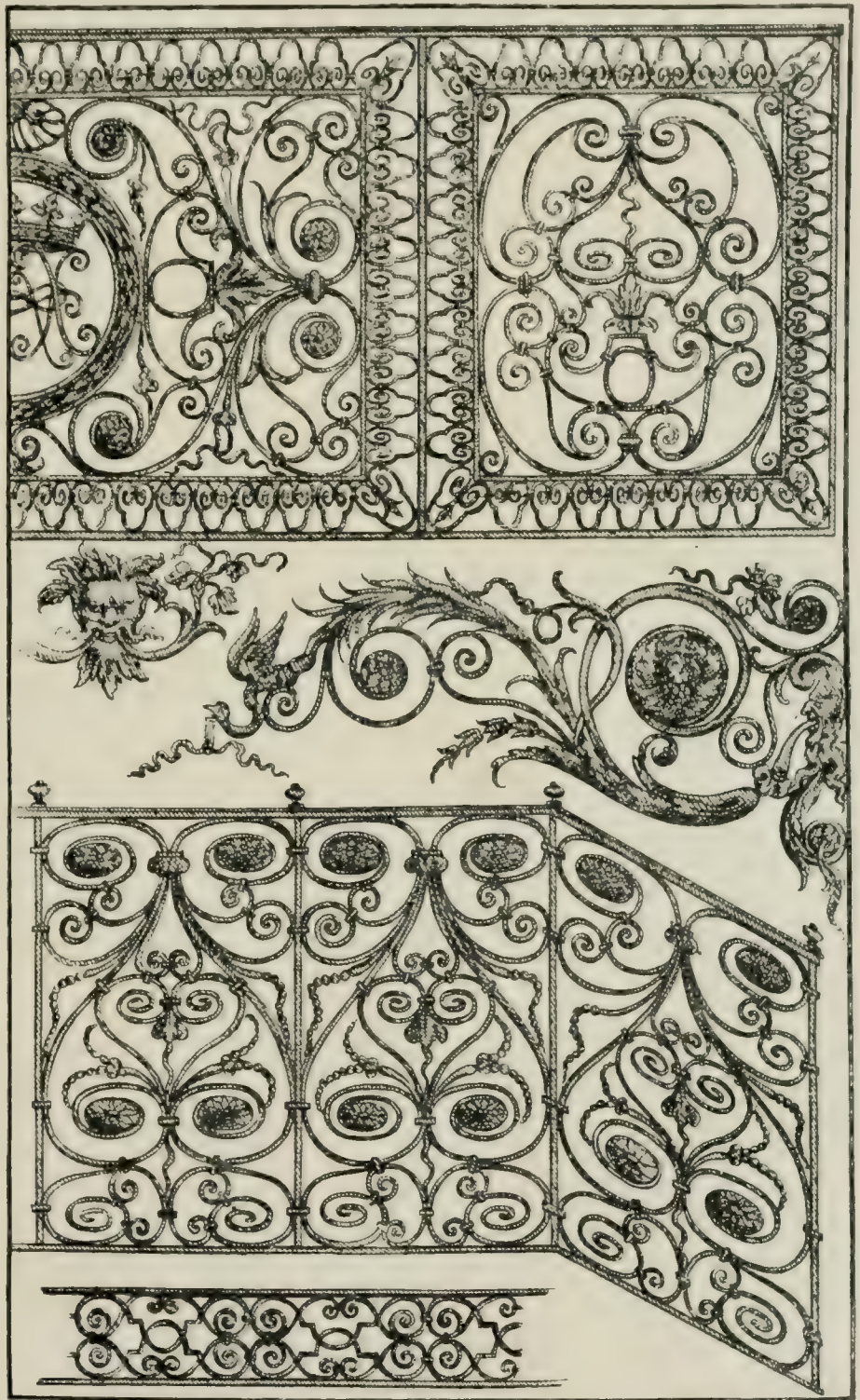


Abb. 58. Vorlagen für Schlosserarbeiten von M. Hasté.

rühren. Die ungeschickte ängstliche Zeichnung der Stiche spricht ebenfalls dafür, daß Hasté mehr Handwerker als entwerfender Künstler war. Die dargestellten Arbeiten, Gittertore, Treppengeländer, Wandarme, Wandleuchter und Kaminböcke, sind zumeist im Stile Lepautres gehalten (Abb. 58).

Wahrscheinlich ist Hasté auch eine zweite unbezeichnete Folge von sechs Blatt zuzuschreiben, die bei demselben Verleger (F. Poilly rue St. Jacques à l'image H. Benoist)

erschienen ist, wie die bezeichneten Stiche. Daß diese Folge nicht den Namen des Hasté trägt, kann kein Hinderungsgrund sein, sie auf ihn zurückzuführen, da auch die erste Folge, abgesehen von der Unterschrift der Widmung, keine weitere Bezeichnung des Verfassers enthält. Auch diese Entwürfe stehen den Stichen des Lepautre und Pierretz sehr nahe und gehören ungefähr in dieselbe Zeit. Die Gitter zeigen eine besondere Bildung, insofern bei mehreren die Stäbe durch breite Bunde zu je zweien vereinigt sind, wodurch die Eintönigkeit der nebeneinander gereihten parallelen Stäbe angenehm unterbrochen wird. Das erste Blatt stellt die Hälften zweier Chorgitter dar, von denen das eine eine sehr große Verwandtschaft mit dem noch zu erwähnenden Chorgitter von St. Eustache besitzt (Abb. 59). Auf dem zweiten

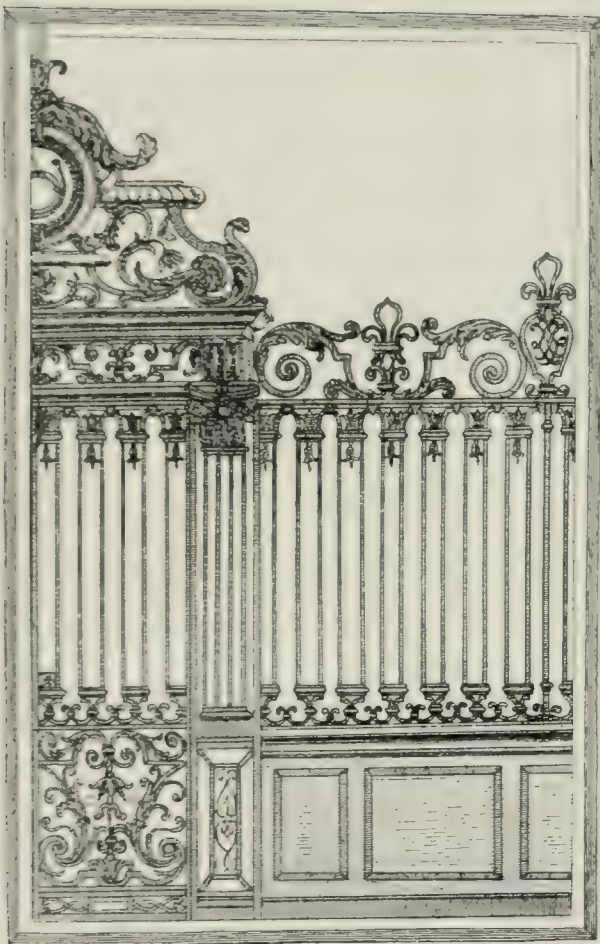


Abb. 59. Stich mit dem Chorgitter von St. Eustache zu Paris.

Blatt ist dagegen unverkennbar das Chorgitter von Val de Grâce abgebildet (Abb. 55). Auch bei diesem Gitter ist die Monotonie, die leicht durch das Aneinanderreihen gleichartiger Stäbe entsteht, geschickt aufgehoben, indem je zwei Stäbe zu einer Art von Pilaster verbunden sind. Eine etwas starre architektonische Bildung weisen die Eisenpfeiler zu beiden Seiten des Portals auf, die kannelierte, von Vasen bekrönte Steinpfeiler nachahmen.

Auch drei weitere Folgen, jede zu sechs Blatt, untereinander sehr verwandt, gehen vielleicht auf denselben Hasté zurück. Alle drei tragen die Bezeichnung: Chez NDe Poilly rue St. Jacques à la belle Image, außerdem sind sämtliche 18 Blätter von fünf bis sechs dünnen enggestellten Linien eingerahmt. Die eine derselben gibt auf fünf Tafeln einen Teil der großen Gitterwerke des Schlosses zu Versailles, das sechste Blatt enthält das schon erwähnte Chorgitter von St. Eustache, sämtliche Blätter besitzen diesbezügliche Unterschriften. Die zweite Folge gibt Treppengeländer und Balkone, die dritte Türklopper, Schlüsselschilder, Riegel, Kaminböcke und Wandarme (Abb. 60), alles dem Stile der Versailler Arbeiten nahe verwandt. Alle drei

Folgen müssen etwa zwischen 1680 und 1690 erschienen sein. Für ihre Zuteilung an Hasté spricht auch der Umstand, daß ein Schlosser namens Michel Hasté am Versailler Schloß beschäftigt war. In den Comptes des bâtiments wird seit 1676 ein Schlosser Hasté erwähnt, der Arbeiten für Clagny, Fontainebleau, St. Germain und Versailles ausführte; von 1679 bis 1686 wird von einem Michel Hasté l'ainé gesprochen, der für Versailles, Marly und Noisy arbeitete. Seit 1685 erscheint auch ein Michel Hasté le jeune unter den für Versailles tätigen Schlossern. Möglicherweise ist der ältere Hasté, der anfangs nur bei seinem Zunamen genannt wird, der Verfasser der genannten Ornamentstichfolgen, in denen er neben ausgeführten, zum Teil von ihm selbst geschmiedeten Arbeiten auch einige Entwürfe eigener Erfindung abgebildet haben mag.

Außer den angeführten fünf Tafeln mit Stichen von Versailler Gitterwerken sind auch bei le Blond zehn Blatt mit Versailler Schmiedearbeiten erschienen, welche zum

Teil die dem Hasté zugeschriebenen Stiche ergänzen. Da die meisten dieser Gitter nicht mehr vorhanden sind, die wenigen noch erhaltenen zum Teil, wie das Gitter des Vorhofes, nicht mehr ihre ursprüngliche Gestalt bewahrt haben, so geben uns diese Stiche im Verein mit denen von Silvestre und Rigaud den einzigen authentischen Anhalt zur Feststellung der Form jener Gitterwerke. Sie stellen die Hauptteile der Gitter der beiden großen Höfe und deren Portale, der Stallungen, zwei Tore des Vestibüls der großen Treppe, das Abschlußgitter der Kapelle und mehrere Balkone dar. Davon sind die Portale der Haupttreppe 1677–79 von Delobel, die Gitter der Höfe und Stallungen von Delobel, Luchet, Hasté und Gilles Fordrin in den Jahren 1679 und 1680 geschaffen worden.

Gegenüber den zum Teil etwas überladenen, an den überquellenden Formenaufwand Lebruns erinnernden Entwürfen von Lepautre und Pierretz zeichnen sich

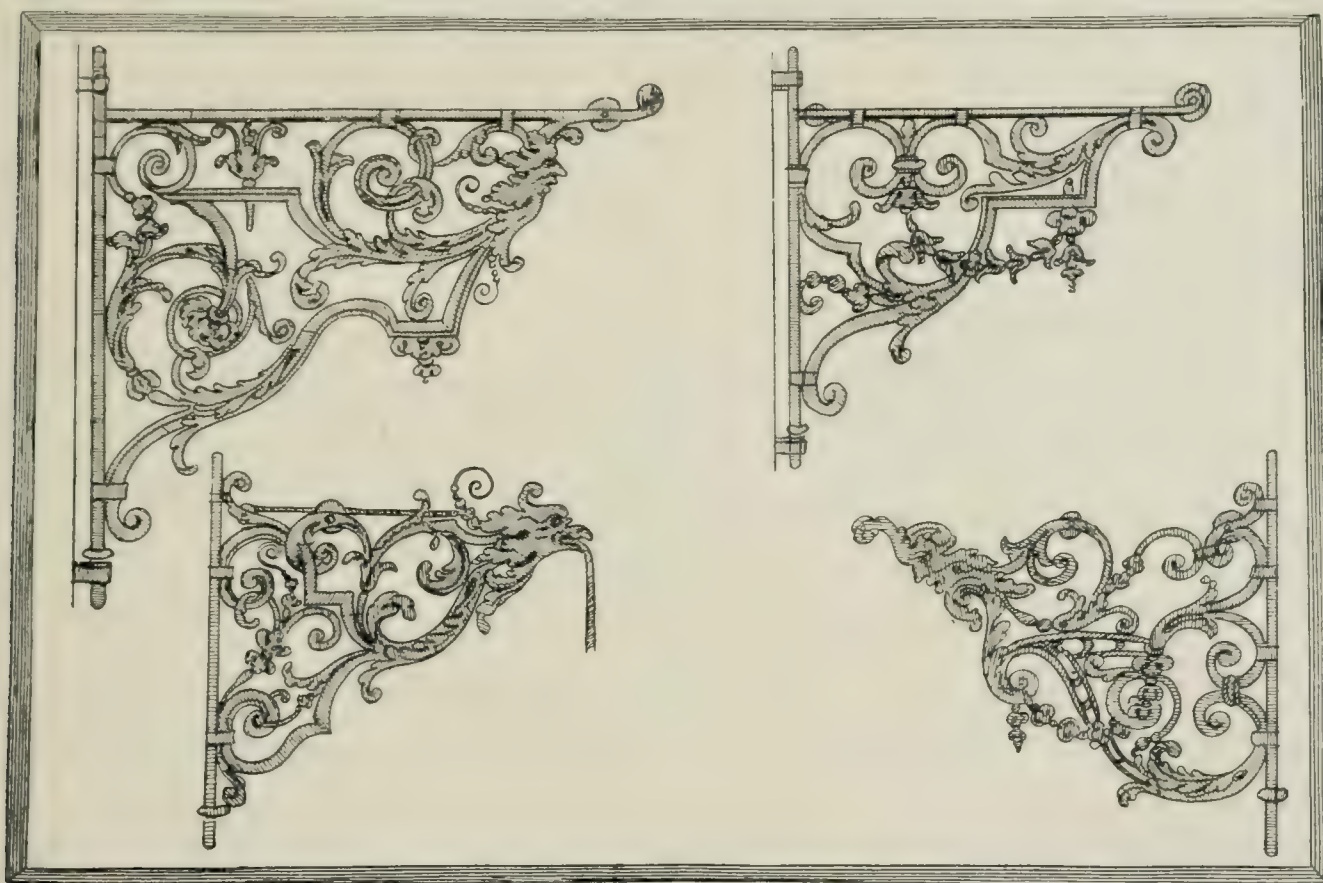


Abb. 60. Wandarme nach einem Stiche von M. Hasté.

alle diese Arbeiten durch ziemlich einfache aus, was vielleicht der maßvollen, zurückhaltenden Ornamentkunst Mansarts zuzuschreiben ist. Die Gitter bestehen aus einem Spalier von Stäben in Lanzenform, welche in bestimmten Entfernungen von pilasterartigen, den früheren Steinpfeilern entsprechenden Zwischensätzen unterbrochen sind. Beim Gitter der Cour Royale wechselt jedesmal ein lanzenförmiger Stab mit einem Stabe ab, der in eine heraldische Lilie, das Wappenzeichen der Bourbonen, endigt (Abb. 61). Die Pilaster sind mit beziehungsreichen Emblemen ausgestattet: die der Avant-cour zeigen als Hauptschmuck eine große Lyra, darunter die Maske des Sonnengottes, beides ein Hinweis auf Phöbus Apollo, mit welchem Ludwig XIV. sich gern in stolzer Selbstgefälligkeit vergleichen ließ. Nach oben laufen sie in die drei bourbonischen Lilien aus. Die Pilaster des großen Gitters vor der Cour Royale tragen in der Mitte eine große Sonnenmaske. Als Krönung ist auf einer Art von Sockel, von dem ein Behang herunterfällt, das von einer Krone überragte Monogramm des Königs, das Doppel-L, zwischen Füllhörnern und Palmzweigen angebracht. Die

Pilaster des Gitters der Petite Ecurie enthalten Peitschen, Striegel und ähnliche auf die Bestimmung des Gebäudes hinweisende Abzeichen, die der Grande Ecurie Degen und dergleichen, was wohl auf die dort wohnenden Pagen hindeuten soll. Die Eingangstore sind ähnlich wie das Portal des Chorgitters von Val de Grâce aus schlichten Stäben gebildet, zwischen denen oben und unten sowie zu beiden Seiten des Querstabes kleine Füllornamente in Form einer Lyra und ähnliches eingesetzt sind. Den Hauptzierat des Portals bildet der Aufsatz, das von einer Krone überdachte Wappen oder Monogramm des Königs, umgeben von großen S-förmigen Voluten, Akanthusranken usw. Zu beiden Seiten des Portals der Cour Royale befinden sich noch zwei niedrigere Steinpfeiler, auf welche das Tor sich vermittels zweier großen Eisenvoluten gleichsam wie auf Krücken stützt.

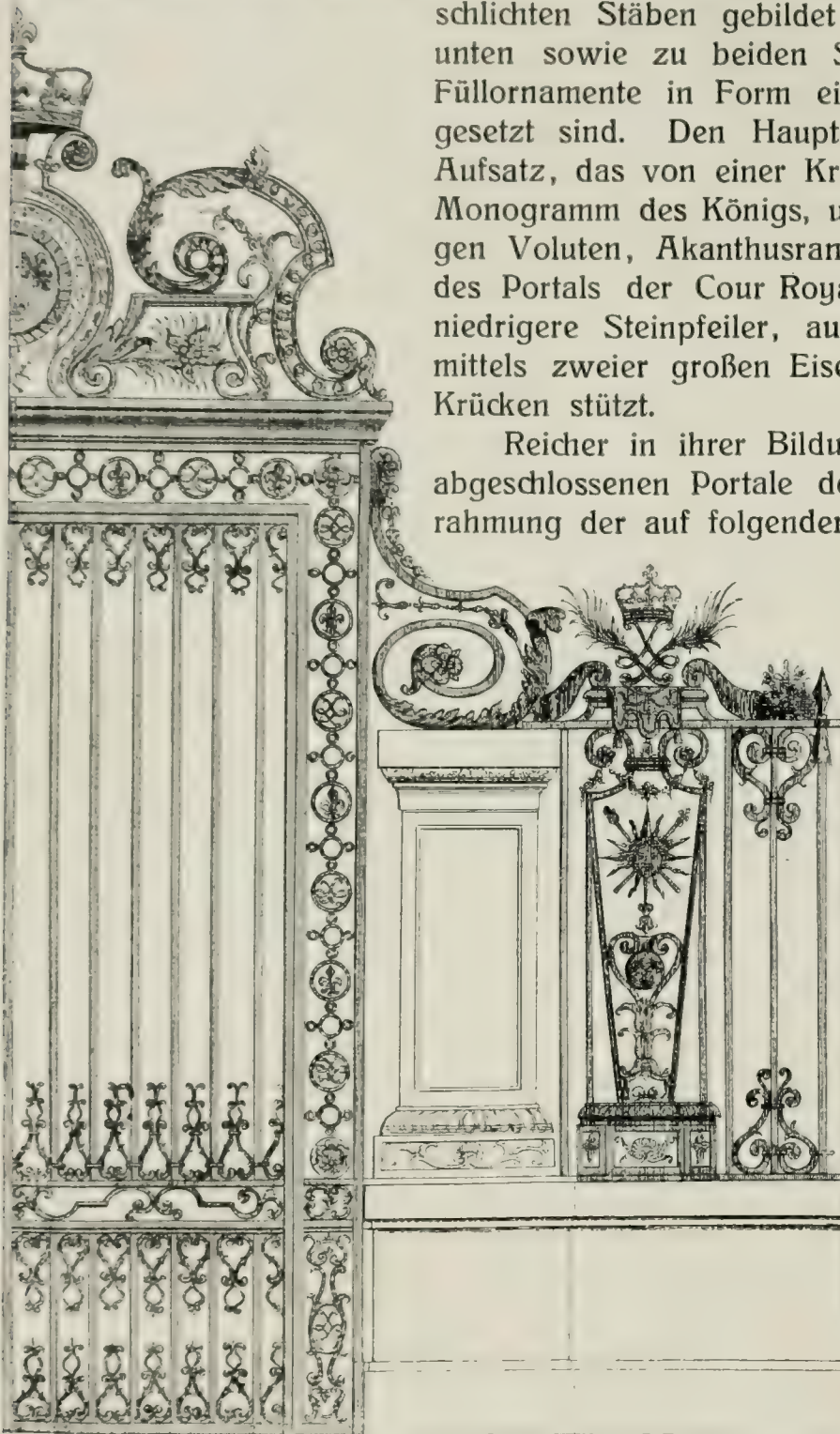


Abb. 61. Stich mit dem Portal des Gitters der Cour Royale in Versailles.

Reicher in ihrer Bildung sind die von Rundbogen abgeschlossenen Portale der großen Treppe. Die Umrahmung der auf folgender Seite (Abb. 62) dargestellten

Gittertür besteht aus einem Friesstreifen, der sich aus Kreisen zusammensetzt. Das Oberlicht enthält auf einem aus Stäben gebildeten Sockel das Wappen des Königs. Bei den Türflügeln laufen die Stäbe nicht durch beide Felder hindurch, sondern jedes Feld zeigt eine für sich abgesonderte Komposition. Im oberen Felde sind jedesmal die paarigen und unpaarigen Stäbe gleichartig gebildet, sämtliche aber untereinander oben und unten verbunden. Im unteren Felde sind die Stäbe paarweise zusammengefaßt und diese Paare durch Querleisten und Rosetten vereinigt. Die Balkone gliedern sich in schmalere und breitere Abschnitte, die von einer Komposition gefüllt sind, welche das königliche

Wappen, das Doppel-L oder die Sonnenmaske zum Mittelpunkt hat. Diese Embleme ruhen gewöhnlich auf einem aus Stäben gebildeten Sockel mit oder ohne Behang, seitlich sind sie von Akanthusspiralen umgeben. Bei anderen Balkonen schließt sich ein mit einem Eierstab geschmückter breiter Rahmen um das Zentrum. Außer den angeführten Stichen befindet sich noch eine Federzeichnung von mehreren Balkonen der Cour de Marbre im Musée des arts décoratifs zu Paris (Abb. 63).

Dem Formenkreis, wie er in den Stichen der angeführten Meister und in den Versailler Arbeiten ausgebildet erscheint, gehören noch mehrere große Gitter an, die als Chor- oder Kapellenabschlüsse gedient haben. Einzelne derselben haben sich noch erhalten, wie das Gitter einer Kapelle in der Kathedrale zu Dijon, dessen Bekrönung lebhaft an den Aufsatz des Portals auf dem ersten Blatt der Stichfolge des Hasté mit der Widmung an de Lespine erinnert. Die Gestalt anderer, nicht mehr vorhandener, ist wenigstens in Stichen aufbewahrt. So stellt das letzte Blatt der dem Michel Hasté zugeschriebenen Folge mit Gitterwerken von Versailles das Chorgitter von St. Eustache in Paris dar, das um dieselbe Zeit wie die Versailler Arbeiten entstanden sein muß. Die Flügel der von korinthischem Pilaster flankierten Tür enthalten in ihrem unteren Felde eine symmetrische Akanthuskomposition, die in ihrer raumfüllenden Eigenschaft gewissermaßen zu dem das Gitter tragenden Sockel die Fortsetzung bildet. Dieser muß, nach seiner Gliederung in Rahmen und Füllung zu urteilen, aus Holz bestanden haben. Die Stäbe des oberen Feldes sind durch Bunde zu

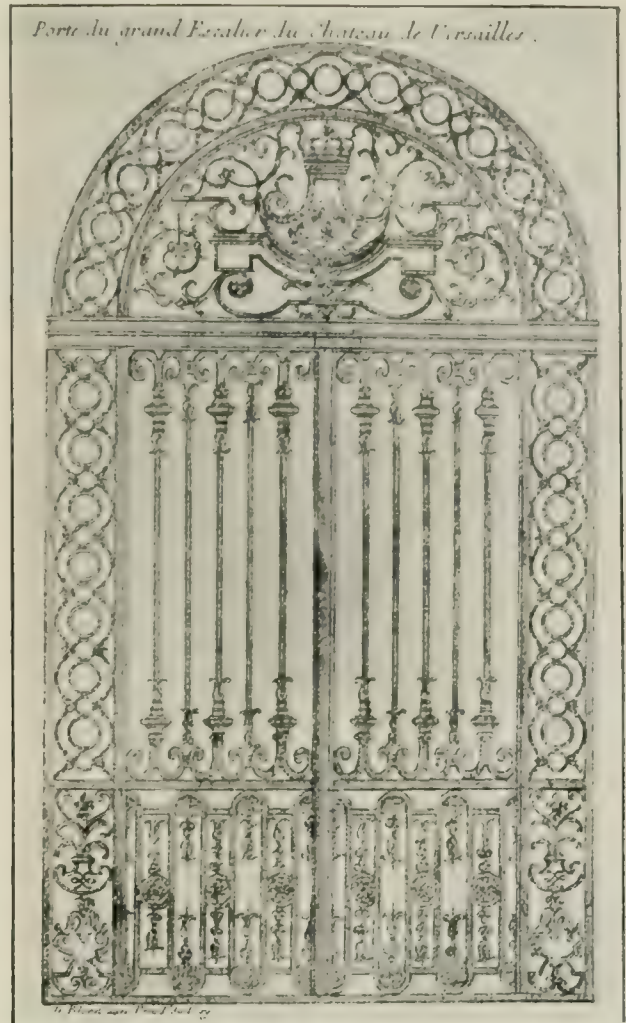


Abb. 62. Stich mit dem Portal an der großen Treppe im Schloß zu Versailles.

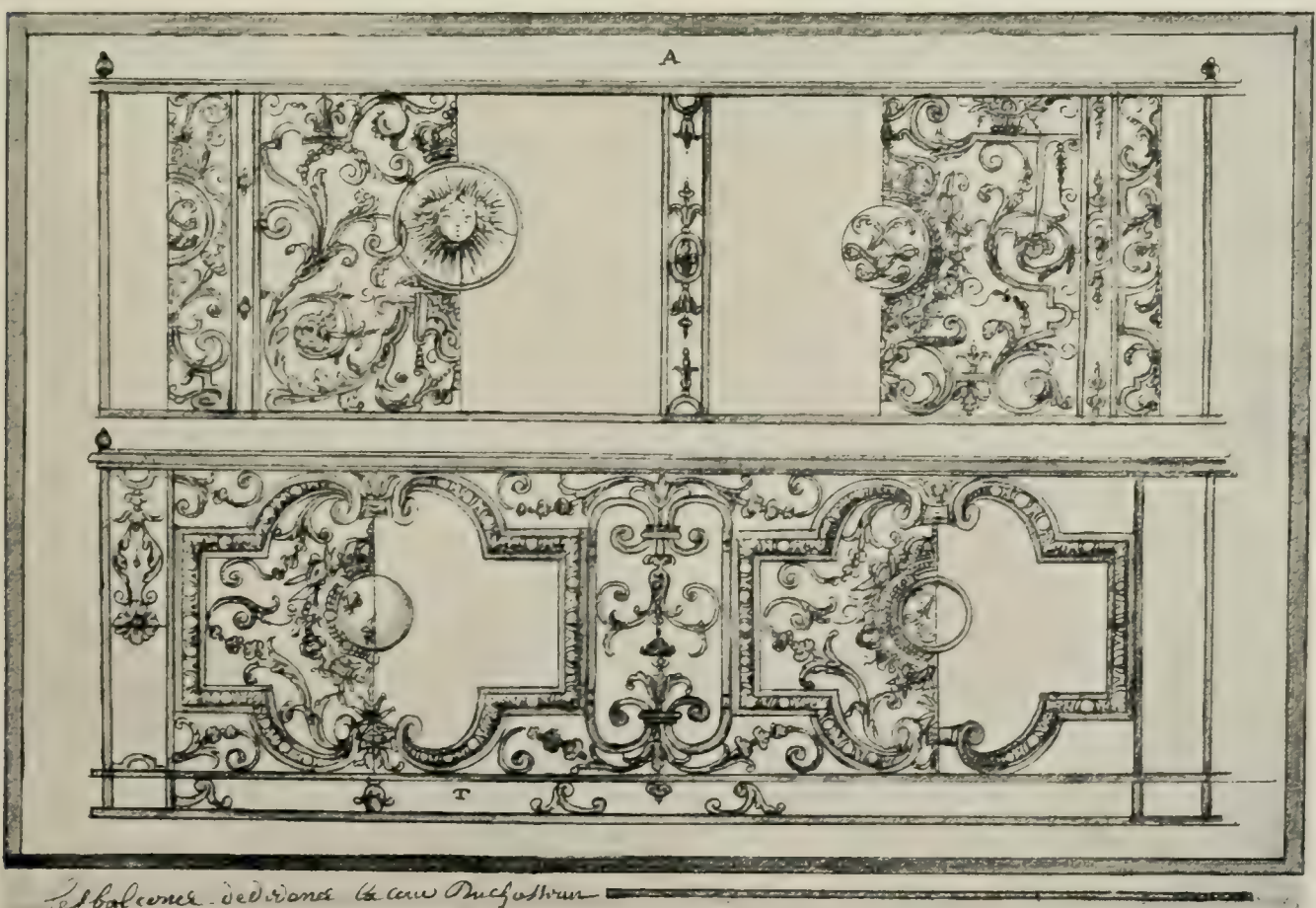


Abb. 63. Entwurf für die Balkongitter des Schlosses zu Versailles.

Paaren vereinigt. Die Bekrönung des Portals zeigt den aus den Versailler Toren bekannten Aufsatz. Das Gitter ist ebenfalls mit einem besonderen fortlaufenden, niedrigen Aufsatz versehen (Abb. 59).

Auch die formprächtigen Chorgitter von St. Sulpice und von St. Denis, welches letztere in seiner Gestaltung an das Chorgitter von Val de Grâce anklängt, aber sehr viel reicher ausgeschmückt ist, sind uns durch Stiche des Nicolas Guérard und Nic. Bonnard bekannt. Wie aus diesen und den anderen angeführten Beispielen ersichtlich ist, wurden diese Gitter, welche den Chor sowohl von vorn als auch an den Seiten gegen den Chorumgang hin abzusperren pflegten, nicht nur in neue Kirchen, sondern auch in die alten mittelalterlichen Kathedralen hineingebaut, ohne daß man irgendwelche stilkritische Bedenken dabei gehabt hätte.

Als Nachzügler einer älteren Stilrichtung, als die zuletzt vorgeführten Arbeiten

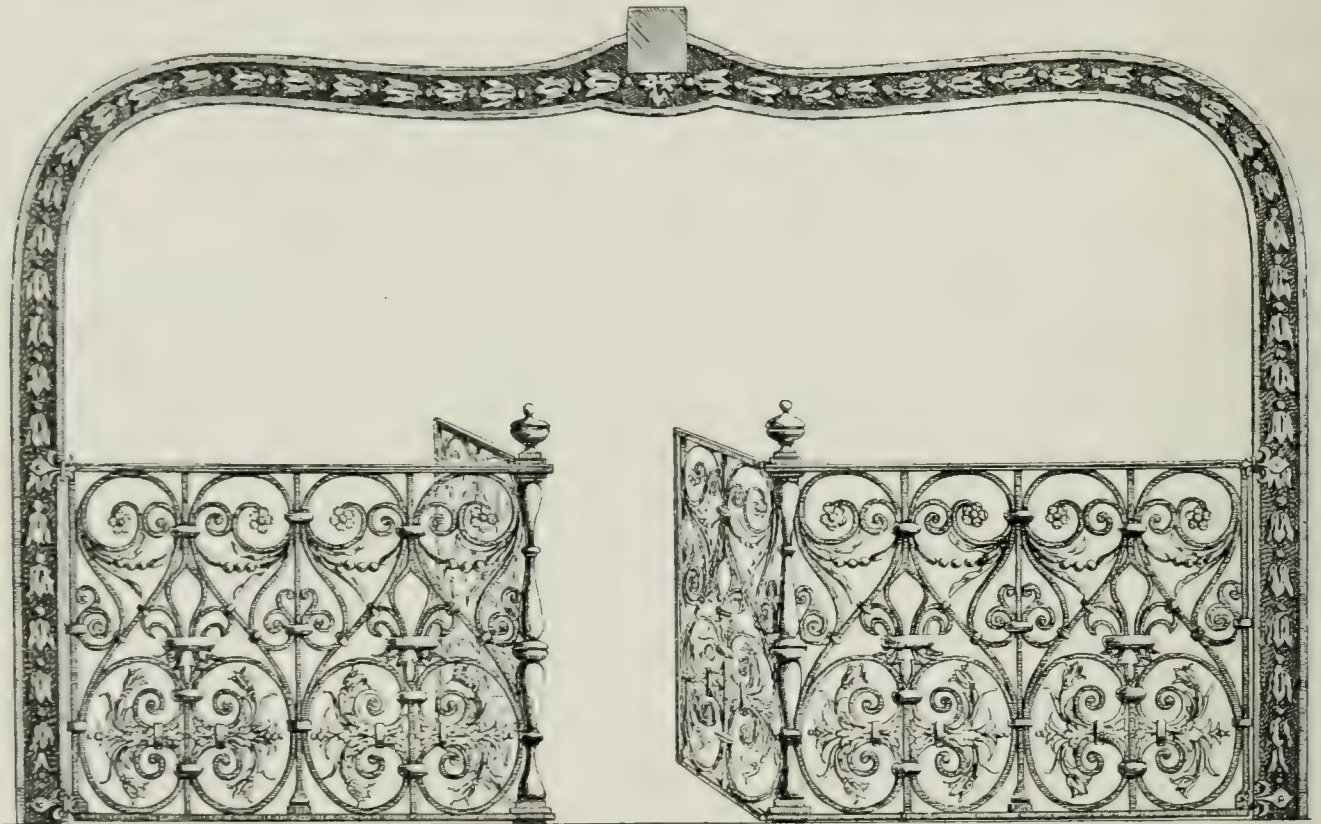


Abb. 64. Gitter, abgebildet in einer Handschrift von Barras de la Penne, 1698.

vertreten, kann man zwei in Marseille tätige Künstler, den Pierre und Jean Gautier, betrachten, von denen der erstere sich als königlichen Schlossermeister im Schiffsarsenal zu Marseille bezeichnet. Pierre Gautier hat ein Büchlein mit Stichen nach seinen ausgeführten Arbeiten, im ganzen 16 Blatt, 1685 herausgegeben. Daneben existieren noch sechs Tafeln mit der Bezeichnung J. G., von denen eine die Jahreszahl 1688 trägt. Es sind Gitter, Kaminböcke, ein Wandarm und eine Laterne. Die Stiche beider, die sich nur wenig voneinander unterscheiden, zeigen zum Teil noch eine Hinneigung zu den Schmiedearbeiten der Zeit Ludwigs XIII., was vielleicht mit der großen Entfernung des Ortes ihrer Tätigkeit von der Hauptstadt in Verbindung zu bringen ist. Besonders fällt die häufige Verwendung des Motivs der bourbonischen Lilien in verschiedenen Maßstäben auf. Daneben spielt die Akanthusranke in regelmäßig gezogenen vollrunden Spiralen von einer etwas flauen, marklosen Zeichnung eine große Rolle; auch natürliche Pflanzen, Ähren, Tulpen und andere Blumen kommen vor. Die Linienführung des Stabwerks besitzt in ihrer Hinneigung zu rundlichen Formen einen weichlichen Charakter. Gebrochene Linien treten bei Jean Gautier nur in bescheidenem Maße auf, bei Pierre fehlen sie völlig. Ein Teil der Arbeiten fand

vielleicht auf den Prunkschiffen des Königs Verwendung. Ein Manuskript von Barras de la Penne vom Jahre 1698 enthält die Darstellung eines Gitters von der Galeere Ludwigs XIV., welches genau dieselbe Zeichnung zeigt wie ein Stich des Pierre Gautier (Abb. 64).

Mit dem Jahre 1690 etwa tritt die französische Schmiedekunst zugleich mit den übrigen dekorativen Künsten in die Gefolgschaft der Kunst eines der bedeutendsten schöpferischen Geister auf dem Gebiete der Ornamentik, nämlich des Jean Bérain. Auch in Deutschland steht die Schmiedekunst in den folgenden Jahrzehnten durchaus im Zeichen dieses Künstlers. Um jedoch die Bedeutung Bérains für die Schmiedekunst ganz zu verstehen, bedarf es eines kurzen Rückblicks auf das, was bisher geschaffen worden war.

Jean Marots Entwürfe für Schmiedearbeiten hatten keine weitere Verbreitung gefunden. Indessen war doch der Eindruck, den die großartigen Portale von Maisons-sur-Seine auf die Zeitgenossen ausübten, so groß, daß noch lange einzelne Motive der in denselben angewandten Ornamentik weiterlebten. Daviler bezeichnet in seinem *Cours d'Architecture* von 1691 ausdrücklich die Gittertore von Maisons neben den Versailles als die schönsten Eisenportale. Den neuen Aufgaben gegenüber, die dann Versailles und die anderen gleichzeitig erbauten Schlösser an die

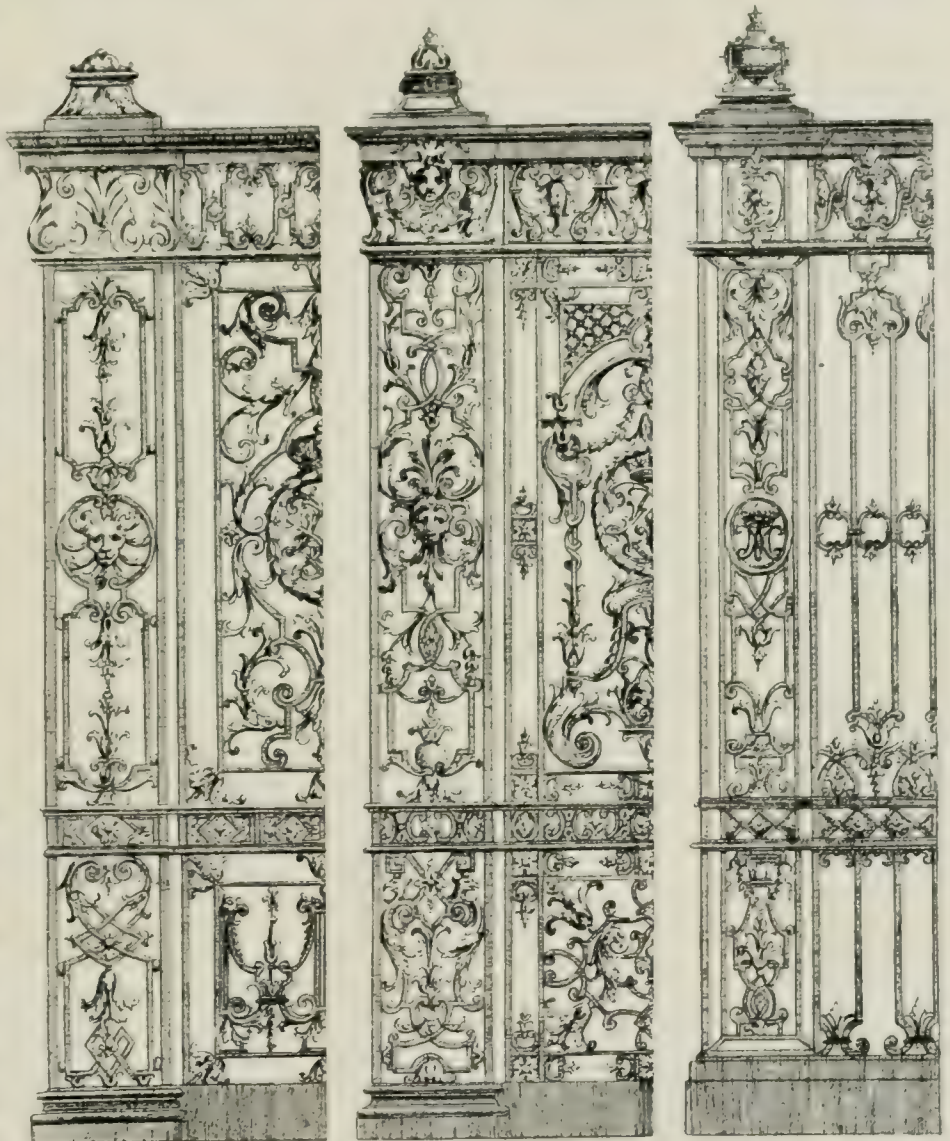


Abb. 65. Gitter nach einem Stiche von J. Bérain.

Schmiedekunst stellten, zeigte man sich, was die künstlerische Erfindung angeht, zum Teil noch nicht ganz gewachsen. Vielfach kehrte man zu den Motiven aus der Zeit Ludwigs XIII. zurück. Die neuen Entwürfe, wie z. B. die Gittertore von Versailles oder von Val de Grâce, sind ziemlich dürftige und trockene Leistungen, reicheren Kompositionen fehlt die Eleganz der Linienführung; die Pflanzenornamentik, die in der Form des Akanthus auftritt, überwiegt vielfach noch zu sehr. Vor allem aber fehlt es der Schmiedekunst noch an einem einheitlichen Formenkreis, der sämtliche in ihren Bereich fallende Arbeiten gleichmäßig umfaßt. Diesen Mangel zeigen besonders die Schlosserbücher des Lepautre und Pierretz; während die Gitterbildung sich vielfach mit rein linearen Motiven begnügt, sind die Türklopfer, Schlüssel-schilder, Wandarme usw. mit mannigfaltigem figürlichen und pflanzlichen Dekor ausgestattet.

Schon einmal ist Bérain uns in der Geschichte der Schmiedekunst begegnet. 16 Tafeln des um 1663 veröffentlichten Schlosserbuches von Brisville wurden von seiner Hand graviert, nachdem er selbst 1659 eine Folge von Ornamentstichen zum Gebrauch für Büchsenmacher in Paris herausgegeben hatte. Was von seinem Wirken vorher liegt, ist uns unbekannt. Wir wissen nur, daß er wahrscheinlich im Jahre 1637 zu Saint-Mihiel in Lothringen geboren wurde und mit seinem älteren Bruder Claude, der auch Graveur war, schon früh nach Paris gekommen sein muß. 1671 erscheint er zum ersten Male in den Comptes des bâtiments als Stecher zweier Tafeln mit Ornamenten der von Lebrun dekorierten Apollogalerie. Aber nicht nur als geschickter

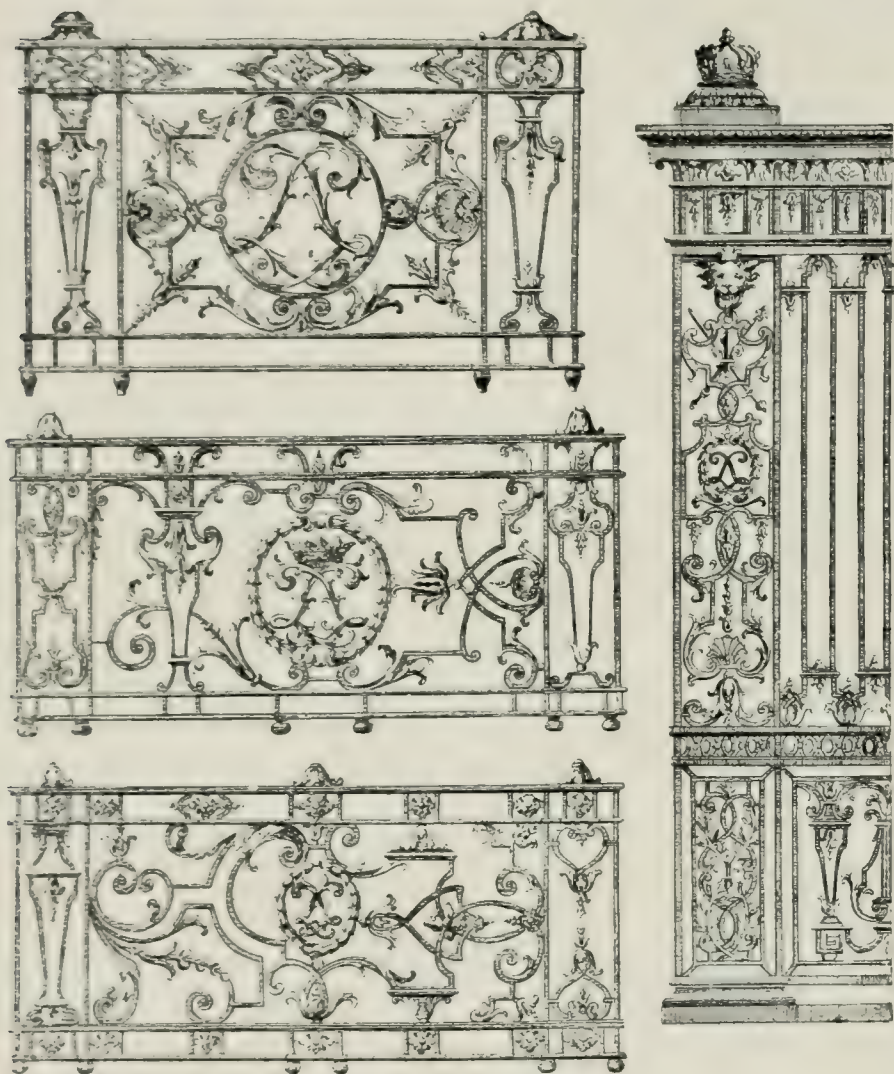


Abb. 66. Gitter nach einem Stiche von J. Bérain.

Stecher, sondern auch als erfindungsreicher Künstler muß er sich bewährt haben, denn drei Jahre später wird er zum „dessinateur de la chambre et du cabinet du roi“ ernannt, mit dem besonderen Auftrage, für das Theater und sonstige Festlichkeiten Dekorationen und Kostüme zu entwerfen. Im Jahre 1679 erhält er als besondere Auszeichnung eine Wohnung im Louvre, die er bis zu seinem 1711 erfolgten Tode innebehielt. Der größte Teil der Entwürfe Bérains ist erst nach seinem Tode durch Thuret in Stichen von Lepautre, Dolivar und D. Marot veröffentlicht worden. Sie bieten große ornamentale, für Wandmalerei und Wandteppiche bestimmte Flächendekorationen, sog. Grottesken, d. h. rechteckige Felder ausfüllende Kompositionen mit phantastischen Architekturen nebst eingestellten Figuren und ähnliches, ferner Entwürfe für Decken, Kamine, Möbel, Beleuchtungsgerät, für Gartenanlagen, Gitter usw. An Vorlagen für Schmiedearbeiten sind fünf Tafeln vorhanden, welche die Bezeichnung tragen: J. Bérain delin. aux Galleries du Louvre.¹⁾ Schon aus der Beifügung aux Galleries du Louvre erhellt, daß sie nicht vor 1679 gezeichnet sein können. Von den genannten Tafeln enthalten vier Zeichnungen zu großen Gittern und Balkonen, die fünfte Friese und Kapitäle, bei denen die architektonischen Formen in leichtes Stab- und Laubwerk in Verbindung mit Masken, Wappen, Namenszügen aufgelöst sind.

Das Gerüst aller dieser Eisenkompositionen bildet ein festes Stabwerk von bestimmter, leicht faßlicher Linienführung. Die Linienzüge setzen sich aus abwechselnd geraden und gebogenen Stäben zusammen, die Endigungen der Bogenlinien sind in

¹⁾ Neudruck der Stiche für Schmiedeeisen in: 100 Planches principales de l'oeuvre complet de Jean Bérain. Paris, A. Quantin. — Über Bérain vgl. Revue des arts décoratifs Bd. VI, S. 1 ff.

Stecher, sondern auch als erfindungsreicher Künstler muß er sich bewährt haben, denn drei Jahre später wird er zum „dessinateur de la chambre et du cabinet du roi“ ernannt, mit dem besonderen Auftrage, für das Theater und sonstige Festlichkeiten Dekorationen und Kostüme zu entwerfen. Im Jahre 1679 erhält er als besondere Auszeichnung eine Wohnung im Louvre, die er bis zu seinem 1711 erfolgten Tode innebehielt. Der größte Teil der Entwürfe Bérains ist erst nach seinem Tode durch Thuret in Stichen von Lepautre, Dolivar und D. Marot veröffentlicht worden. Sie bieten große ornamentale, für Wandmalerei und Wandteppiche bestimmte Flächendekorationen, sog. Grottesken, d. h. rechteckige Felder ausfüllende Kompositionen mit phantastischen Architekturen nebst eingestellten Figuren und ähnliches, ferner Entwürfe für Decken, Kamine, Möbel, Beleuchtungsgerät, für Gartenanlagen, Gitter usw.

der Regel volutenartig aufgerollt. Dieses Stabwerk ist belebt durch Blattwerk von akanthusartiger Bildung, das die Biegungen und Voluten begleitet oder auch wohl einhüllt. Bezeichnend ist es, daß das Laubwerk nicht selbständig als Ranke auftritt, sondern nur als Begleitung des Stabwerkes erscheint, ein wesentlicher Unterschied gegen die bisherige Verwendung des Akanthus, der als besondere sich entwickelnde Ranke in den Entwürfen der früheren Ornamentstecher, vor allem bei Jean Marot, einen so bedeutenden Anteil an der Komposition und Ornamentik der Eisenarbeiten besaß. Daß dieses Hervortreten des Stabwerkes und das Zurückweichen des Akanthus einen Fortschritt für die Schmiedekunst bedeutet, braucht wohl nicht besonders betont zu werden. Als gelegentlicher Schmuck erscheinen neben diesen Hauptelementen der Bérainschen Eisenornamentik Rosetten, kleine Palmetten, die königlichen Embleme: Szepter, Krone, die Lilie usw., sowie vereinzelt Masken und Tierköpfe, ferner jenes für die Dekoration des 18. Jahrhunderts so charakteristische Gittermuster mit kleinen Rosetten oder Blüten auf den Schnittpunkten der Bänder, dessen Ursprung wohl in dem Lattenwerk der Laubengänge in den Gärten der damaligen Zeit zu suchen ist (Abb. 65 und 66).

Die Entwürfe Bérains für Schmiedewerk bilden gewissermaßen die reinste Abstraktion seines Stiles, dem die deutschen Ornamentstecher, welche ihn zu Anfang des 18. Jahrhunderts aufnahmen und weiterbildeten, den bezeichnenden Namen „Laub- und Bandelwerk“ gaben. Wie hier, so bilden auch in seinen Flächenornamenten die gebrochenen, abwechselnd geraden und gebogenen Linien des dort als Bänder erscheinenden Stabwerkes im Verein mit dem schmückenden Laubwerk die charakteristischen Merkmale des ihm eigentümlichen Stils. Indem Bérain an die Stelle der etwas schwülstigen Akanthusranken des italienischen Barocks, wie sie in Lebruns und Lepautres Werken vorherrschen, die klaren Linien seines Bandwerks setzt, greift er auf ähnliche Ornamentformen der deutschen Renaissance zurück. Denn die Verwandtschaft der Bandornamente Bérains mit Rollwerk- oder Maureskenmotiven des 16. Jahrhunderts — als beliebiges Beispiel mögen die 1579 in Nürnberg vom Maler Georg Wechter herausgegebenen Entwürfe für Goldschmiede erwähnt sein — ist bei eingehendem Vergleich nicht zu verkennen.

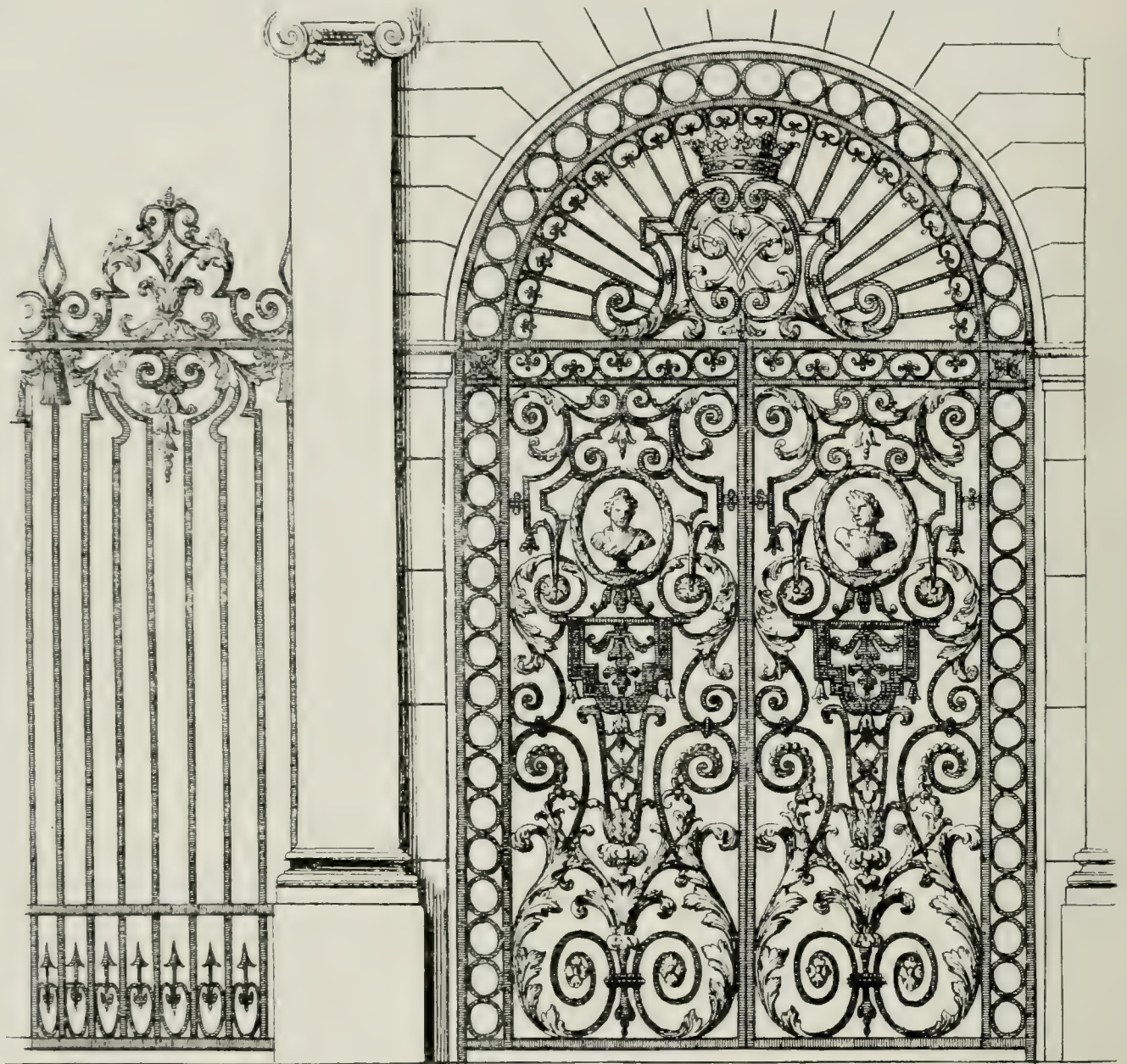
Die gewaltige Einwirkung, welche Bérain auf die Formgebung der Schmiedekunst, und zwar, wie es scheint, weniger in Frankreich als in Deutschland, während eines halben Jahrhunderts ausüben sollte, liegt nicht so sehr in den wenigen für die Schmiedekunst entworfenen Zeichnungen, als vielmehr in dem großen Erfolge begründet, den sein Stil überhaupt davontrug, indem er eine leichte Anwendung auf die verschiedensten Gebiete des Kunstgewerbes gestattete. Was Bérain für Wanddekorationen, Kamine, Möbel erfand, übertrugen seine Nachfolger auf andere Gegenstände mit geringer Mühe.

Der bedeutendste unter diesen war der Sohn des Jean Marot, Daniel Marot, den die Aufhebung des Edikts von Nantes im Jahre 1685 zwang, nach Holland auszuwandern. Hier fand er günstige Aufnahme bei Wilhelm von Oranien, dem späteren König von England. Sein Werk kam 1712 zu Amsterdam heraus.¹⁾ Zuletzt begegnet uns sein Name auf den Illustrationen zu einer jüdischen Bibel, welche die Inschrift tragen: Daniel Marot, invenit et fecit 1718.²⁾ Marots Stil ist stark durch Bérains Laub- und Bandelwerk beeinflusst. Vielfach erscheinen seine Stiche nur als eine erweiterte Anwendung der Bérainschen Formen, die freilich bei ihm schon infolge der reicheren Verwendung des Akanthus schwerer erscheinen. Vielfach geht

¹⁾ Neudrucke im: Ornamentwerk des Daniel Marot. Berlin, E. Wasmuth, 1892.

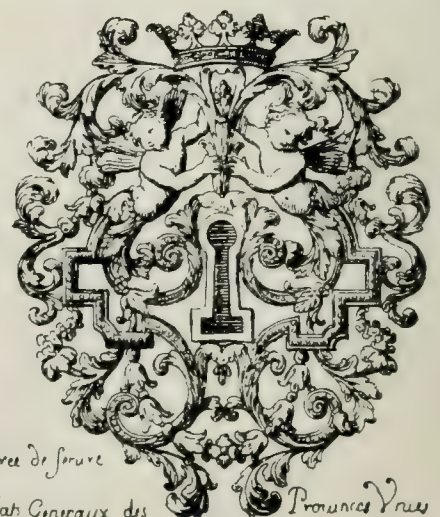
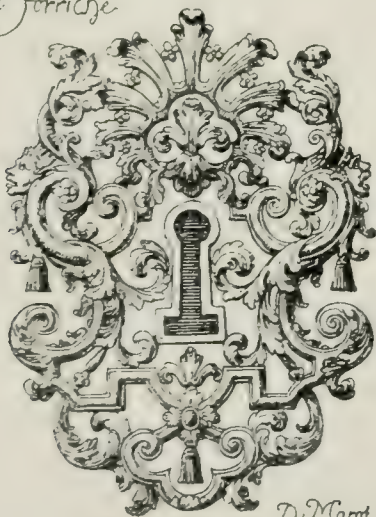
²⁾ Bérard, A., Catalogue de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Daniel Marot S. 5. Bruxelles 1865.

er auch auf den massigen Pomp Lepautres zurück. Für die Schlosser hat er eine Folge von sechs Blatt entworfen, welche die Aufschrift trägt: „Nouveau Liure de Serrurerie Inuenté et Graué Par D. Marot Architecte de Sa Majesté Britanicque fait aux Preuilege des États Generaux des Provinces Unies ce vend à la Haye chez L'auteur.“



Galle ferriche

Törte en paneuse



D. Marot grave et fait avec Privilège des États Generaux des

Provinces Unies

Abb. 67. Entwürfe für Schlosserarbeiten von Daniel Marot.

Sie enthält Portale, Gitter, Treppengeländer, Balkone, Schlüsselschilder und Schlüsselgriffe (Abb. 67). Mehrere Entwürfe zeigen deutliche Anklänge an die Versailler Arbeiten. Einer der Balkone, dessen Mitte ein Monogramm einnimmt, ließe sich ohne weiteres in die Reihe der Balkone der Cour de Marbre setzen.

Ähnlich wie bei Bérain ist auch Marots Einfluß auf die Schmiedekunst nicht nur in der bescheidenen Zahl seiner Entwürfe für Eisenarbeiten begrenzt, bedeutend wichtiger für die Entwicklung des Formenkreises der Schmiedekunst besonders in Deutschland war die durch ihn erfolgte weitere Ausbildung und Festlegung des Laub- und Bandelwerkstils überhaupt.

Unter den Ornamentstechern, welche ausschließlich auf dem Gebiet des Schmiede Eisens tätig waren, das Ornamentkapital Bérains weiter auszunutzen und die Laub- und Bandelwerkformen, die ihr Vorbild in Gitterwerken niedergelegt hatte, auch auf alle anderen in den Bereich der Schmiedekunst fallenden Gegenstände, Schlösser, Schlüssel, Beschläge, Klopfer, Geräte usw. zu übertragen, hat sich besondere Verdienste S. Vallée erworben, der nicht nur Balkone, sondern auch Chorpulte, Kronleuchter, große Kandelaber für die Osterkerze, Wandarme (Abb. 68), Schlüsselgriffe entwarf. Zum Teil sind seine Linien schon weicher und geschmeidiger, als die Bérains. Eine Ergänzung dazu bilden die Stiche des Nicolas Guérard mit Chor- und Kommuniongittern, Türklopfern und Schlüsselschildern.

Übrigens scheint Bérains Einfluß auf die französische Schmiedekunst nur wenige Jahrzehnte gedauert zu haben, soweit sich das bei dem fast gänzlichen Mangel an erhaltenen Schmiedearbeiten jener Zeit beurteilen läßt. Schon gegen Ende der Regierung Ludwigs XIV. tauchen neue künstlerische Kräfte auf, die von den strengeren Formen Bérains allmählich zu dem bewegteren, freieren Linienfluß des Rokoko hinüberführen. Sie stehen auf jener vermittelnden Kunststufe, die man mit dem Namen Régence zu bezeichnen pflegt.

Der führende Geist unter ihnen war Robert de Cotte, damals „der erste Architekt des Königs“, von dem die berühmten, leider nur noch in Stichen des Nic. Bonnard erhaltenen Chorgitter der Notre Dame-Kirche in Paris entworfen wurden. Ludwig XIII. hatte 1638 ein Gelübde getan, zu Ehren der Gottesmutter den Hauptaltar der Kathedrale neu aufzubauen. Erst 1699 dachte sein Nachfolger daran, das Versprechen des Vaters zu erfüllen. Er übertrug Jules-Hardouin Mansart die Ausführung der Aufgabe. Die begonnenen Arbeiten wurden aber plötzlich wieder abgebrochen und erst 1708 nach dem Tode Mansarts unter Leitung de Cottés wieder aufgenommen, der den ganzen Chor samt Gestühl und Gitter im Geschmack der damaligen Zeit ohne historische Ängstlichkeit neu errichtete. In der *Architecture française* von Jacques François Blondel, die 1752 erschien, sind Pläne und Ansichten des Chors (Livre IV, No. III, pl. II u. ff.) enthalten, woraus die Stellung der einzelnen Gitter ersichtlich ist. Außer dem Hauptportale am Eingang des Chores befanden sich auf der Mitte der Langseiten zwei kleinere Türen. Die Seiten des Chores nach dem Umgang hin waren durch sechs Gitter abgeschlossen. An der Ausführung der von Robert de Cotte entworfenen,



Abb. 68. Wandarm nach einem Stiche von S. Vallée.

reich vergoldeten Schmiedewerke hatten mehrere Schlosser gearbeitet, das Hauptportal verfertigte François Caffin, die beiden Seitentüren Louis Fordrin (Foudrain), die Abschlußgitter Nicolas Parent, Jacques Petit und Richard.¹⁾ 1714 war die ganze Anlage vollendet. Zur Zeit der Revolution wurden die Gitter zerstört (1793).

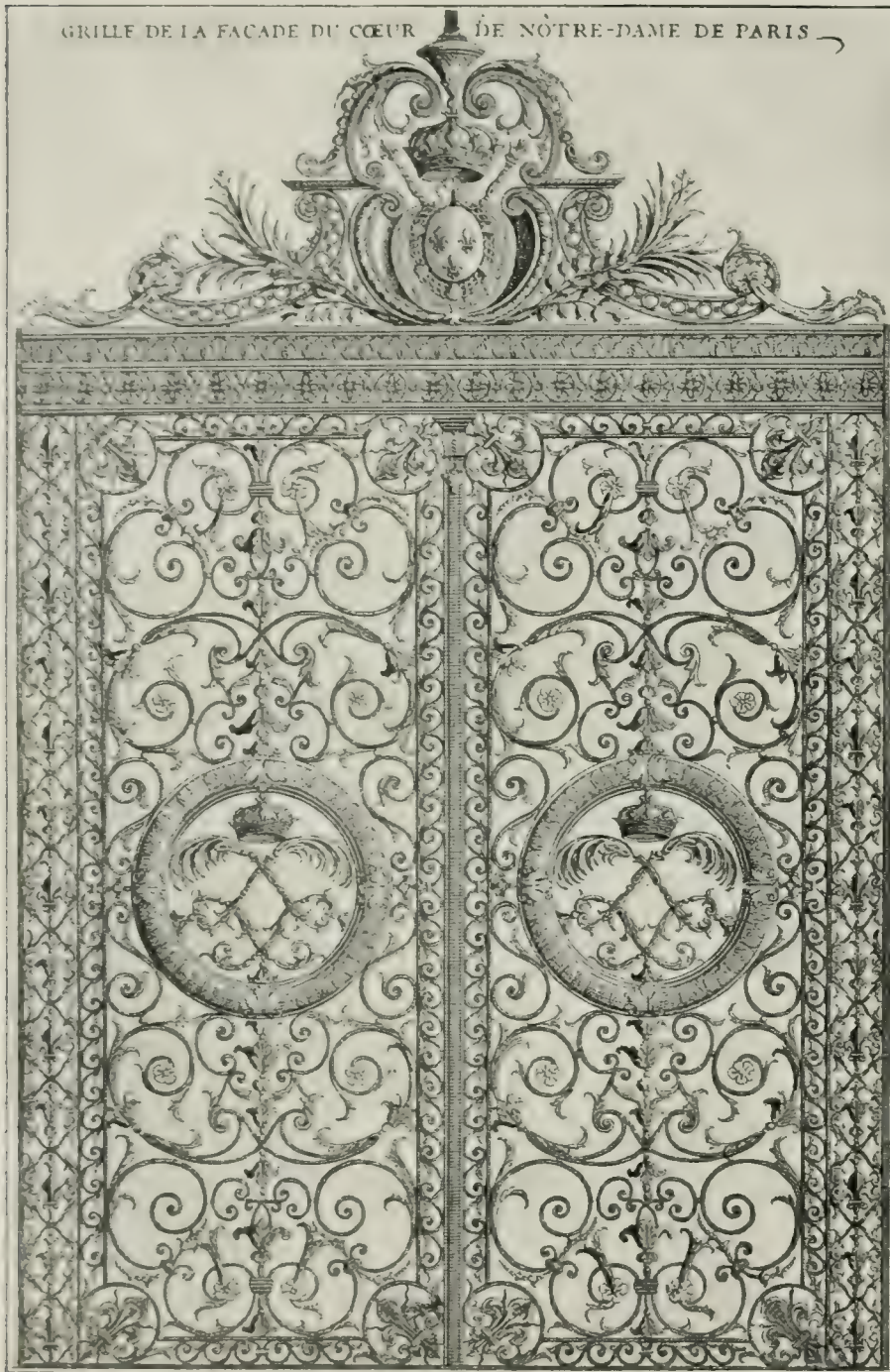


Abb. 69. Portal des Chorgitters von Notre Dame zu Paris nach einem Stiche des Nic. Bonnard.

dazu ist 1723 ausgestellt. Dafür, daß der Verfasser dieses *Nouveau Livre de Serrurerie* identisch ist mit dem bei den soeben erwähnten Gittern Robert de Cottés beschäftigten Schlosser, spricht der Umstand, daß ein Teil der Entwürfe Anlehnungen an die Gitterwerke der Pariser Kathedrale verraten, wie z. B. der Stich mit der Unterschrift: *Porte pour une choeur d'église*. Fordrin nennt sich im Titel „*Maitre serrurier ordinaire des bâtiments du Roy et de ses monnaies*“. Er scheint einer Schlosser-

¹⁾ Vgl. *Nouveau Livre de Serrurerie* par Louis Fordrin. A. Calavas. Paris. Einleitung Seite 2 (Neudruck).

Gegenüber den strenger gefügten bisherigen Linienkompositionen herrscht jetzt eine leichte Gefälligkeit. Die Stäbe schwingen sich in rundlich geschweiften Linien, jede gerade Richtung ist vermieden. Das Akanthuslaub, welches das Stabwerk verziert, ist von dünner, zierlicher Bildung. Die Mitte der Flügel des Eingangstores (Abb. 69) nimmt ein großes, rundes Medaillon mit einem gekrönten Doppel-L ein, der Rahmen ist mit breiten Akanthusblättern geziert. Die ganze Füllung umgibt ein Wellenband, die vier Ecken sind mit großen Lilien geschmückt. Elegant geschwungene Voluten mit dem königlichen Wappen in der Mitte bilden den Aufsatz. Die Seitentüren und Abschlußgitter sind ähnlich gestaltet.

Einer der bei der Herstellung der Gitter von Notre Dame tätigen Schlosser besaß auch bedeutende künstlerische Talente, nämlich Louis Fordrin, der uns ein ziemlich umfangreiches Foliowerk mit Entwürfen für Schmiedearbeiten hinterlassen hat. Das Privileg

familie zu entstammen. Außer seinem Namen, der 1703 in den Comptes des bâtimens auftritt, werden ebendort noch seit 1686 ein Gilles, Alexis, François und eine Witwe Jean Fordrin erwähnt.

Neben Kompositionen, deren schön geschweifte Linienzüge an Robert de Cottes Formgebung erinnert, weist ein großer Teil der veröffentlichten Arbeiten auf ein den Gittern von Notre Dame um 20 Jahre vorausliegendes Ornamentwerk hin, nämlich das Schlosserbuch des Jean Tijou von 1693, dessen für England hochbedeutsame Tätigkeit noch zu würdigen sein wird. Fordrin benutzte nicht nur das Titelblatt des Werkes von Tijou in seinem Schlosserbuche von neuem, sondern er gab auch eine Neuauflage des Tijouschen Buches heraus, die noch in mehreren Exemplaren vor-

handen ist. In einigen derselben tragen die Stiche die Bezeichnung Tijou inv. et del. (von Tijou erfunden und gezeichnet), in anderen ist dagegen statt dessen L. Fordrin exc. (von L. Fordrin herausgegeben) eingesetzt, der Name Tijous also vollständig unterdrückt. Auf Tijous Ornamentik weist in den Stichen Fordrins der in reichem Umfange verwandte Akanthus hin, der freilich in einer zierlicher und dünner gezeichneten Gestalt auftritt als bei Tijou, ferner die in Akanthusranken auswachsenden Tierköpfe und phantastischen Masken und die gebrochenen Linien der Stäbe. Auch die eigentümlichen langen Blätter in Lanzettform mit gewellten Kanten finden sich ebensowohl bei Tijou wie bei Fordrin. Besonders die Treppengeländer und Balkone sind in dieser älteren Manier entworfen.

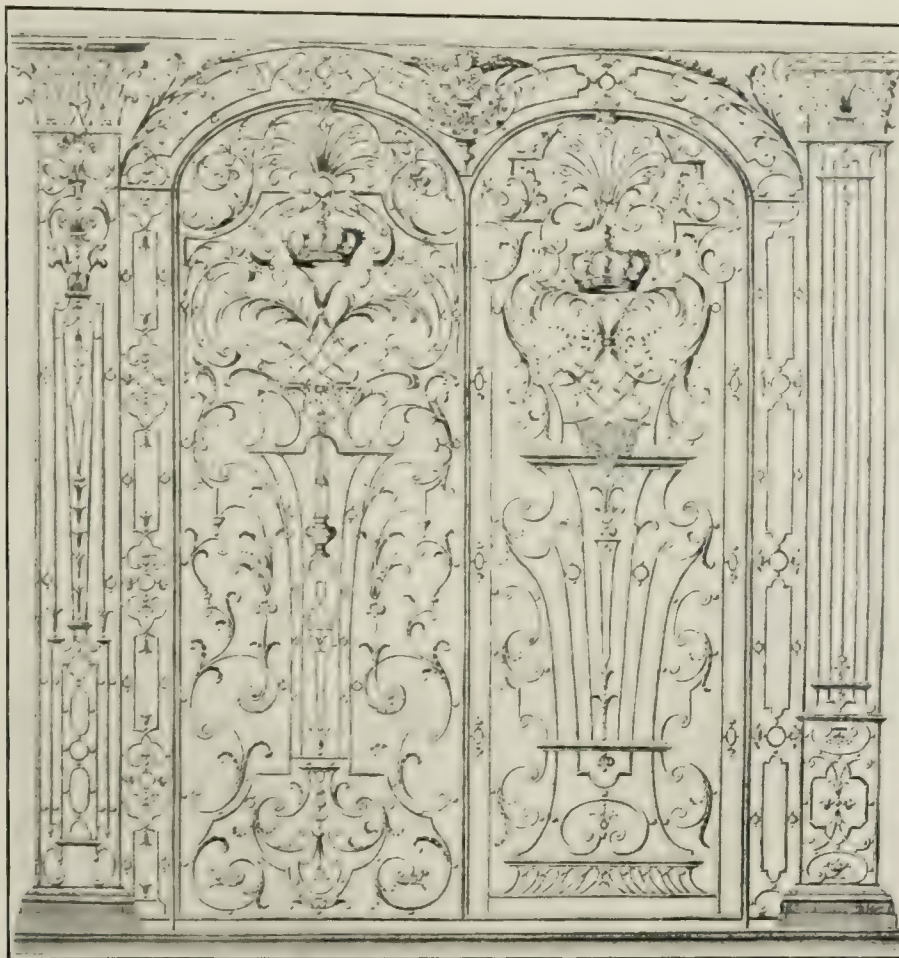


Abb. 70. Portal aus dem Schlosserbuche von L. Fordrin.

Trotz dieser Anlehnung an Tijou und de Cotte ist Fordrin eine reiche schöpferische Phantasie nicht abzusprechen. Vielmehr erfreut er durch seine mannigfaltigen Gitterkompositionen, die zum Teil ganz neue, wirkungsvolle und großzügige Motive enthalten. Er liebt es besonders, die Rahmen seiner Gitterwerke mit einer großen Komposition in Fächer- oder Palmettenform oder in Gestalt einer ovalen Rosette zu füllen, oder er bildet das Stabwerk seiner Türflügel als eine Art von großem Sockel, auf dem das Monogramm des Königs oder anderes steht, ähnlich wie Daniel Marot, mit dem er sich auch zuweilen berührt, es getan (Abb. 70). Jedenfalls gehört Fordrin zu den hervorragendsten Ornamentstechern, welche die Geschichte der Schmiedekunst aufzuweisen hat.

Fragt man nach erhaltenen Schmiedearbeiten aus der Spätzeit Ludwigs XIV. und aus der Régence, so erhält man nur eine dürftige Antwort. Ein aus Balüstern ge-

bildetes Gelände befindet sich noch an der Nordseite des Schloßchens Grand Trianon, das Ludwig für die Frau von Maintenon durch Mansart in den Jahren 1687 und 1688 erbauen ließ. Die Ballustrade, welche einen terrassenartigen Ausbau und die von demselben hinabführende Treppe einfaßt, ist von dem bereits auf S. 71 genannten Alexis Fordrin hergestellt worden (Abb. 71).

Die schon auf S. 57 erwähnten, zu Anfang des 18. Jahrhunderts errichteten Gitterwerke von Marly, die schönen Balustradengitter, welche zwischen Marmorgruppen von Sphinxen und spielenden Putten das Schloß einrahmten, und die Umfriedigungen der Teiche und Fontänen des Parkes sind uns dagegen nur aus Abbildungen noch bekannt.

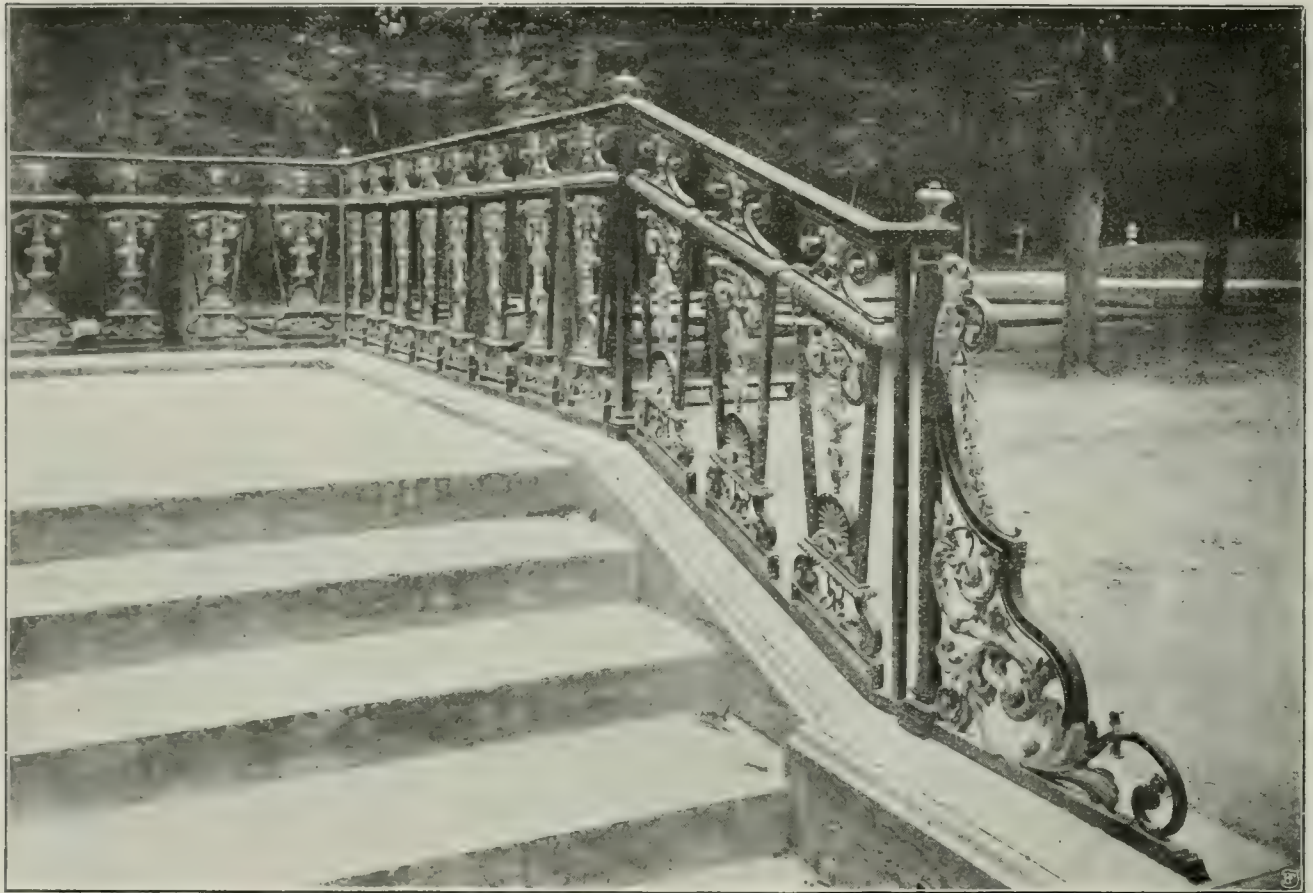


Abb. 71. Gitter am Schloß Grand Trianon.

Etwas besser sieht es mit den kirchlichen Schmiedearbeiten aus. Hier sind zunächst das durch besonders kunstvolle Arbeit sich auszeichnende Chorgitter von St. Ouen zu Rouen und das einfachere, aber gefällige Chorgitter der Kathedrale zu Beauvais zu nennen (Abb. 72). Der geschmeidige, leichte Linienfluß des Stabwerks weist sie dem Kreise der Arbeiten de Cottés und Fordrins zu. Etwas später als diese beiden Werke scheint das herrliche Portal zu sein, welches jetzt den Hof des erzbischöflichen Palais in Sens (Abb. 73) abschließt. Während die Gesamtkomposition noch im Geschmack Bérains gehalten ist, zeigen einzelne Ornamente schon starke Anklänge an das Muschelwerk des Rokoko. Die ovalen Felder in der Mitte eines jeden Türflügels enthalten kirchliche Embleme, Kreuz und Monstranz, sowie Kelch und Ciborium mit Trauben und Ähren. Im Aufsatz sind die Troddeln des Kardinals-hutes hübsch dekorativ verwendet worden.

Von schmiedeeisernen Chorpulten, die, nach den Stichen Vallées zu schließen, damals beliebt gewesen sein müssen, haben sich noch mehrere erhalten. Wohl das schönste besitzt Mr. Secq des Tournelles, Eigentümer einer wertvollen Sammlung



Abb. 72. Chorgitter der Kathedrale zu Beauvais.

alter Schmiedearbeiten. Die geneigten Flächen des Pultes sind mit dem strahlenumflossenen Monogramm Christi geschmückt (Abb. 74). Einer der sehr seltenen schmiedeeisernen Kronleuchter befindet sich im Musee de Cluny zu Paris (Abb. 75). Er erinnert an einen ähnlichen Entwurf Bérains für einen Kronleuchter, bei dem auch das Mittelstück die Gestalt einer Kugel mit den drei bourbonischen Lilien und

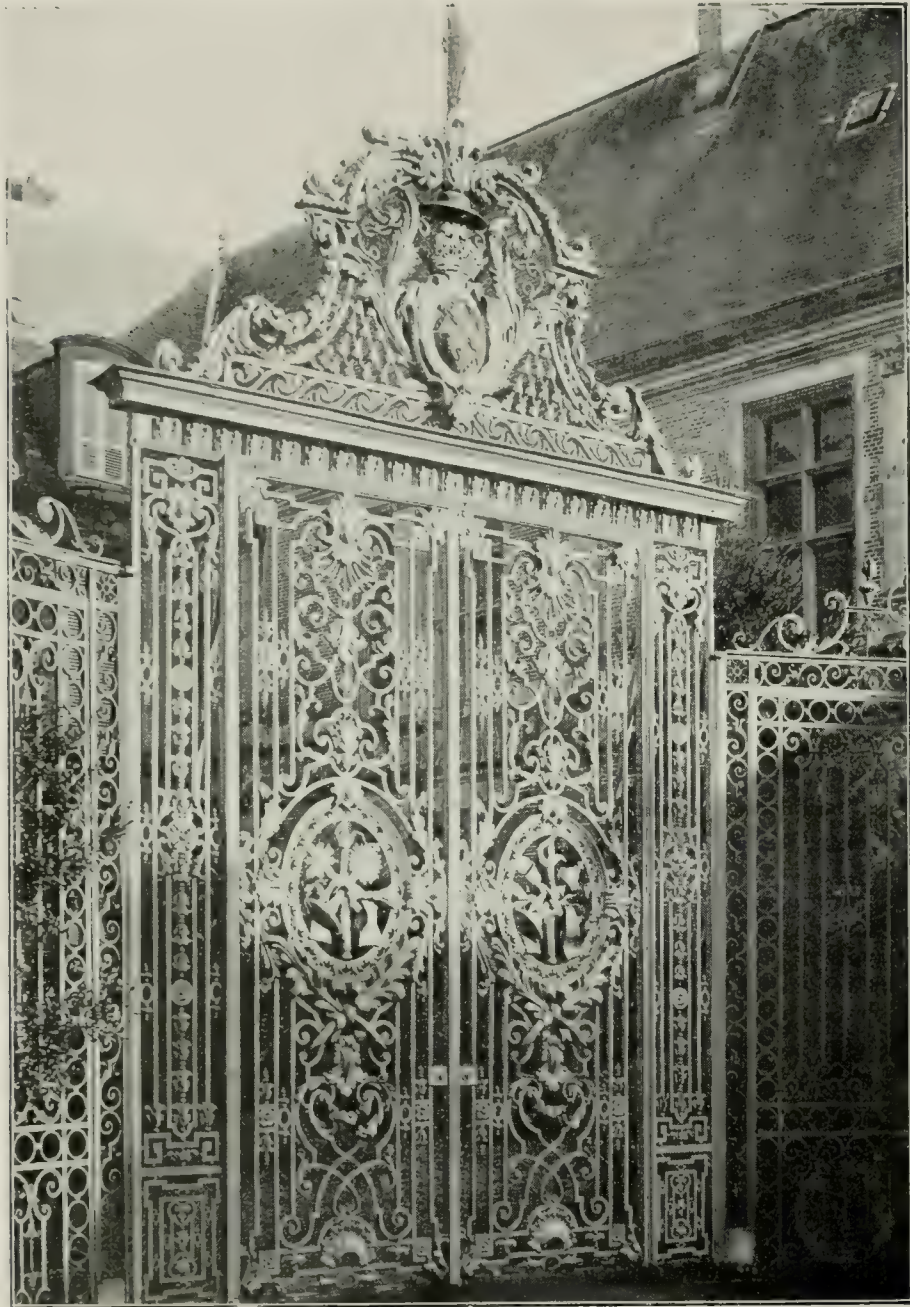


Abb. 73. Gitter im Garten des erzbischöflichen Palais zu Sens.

der Krone hat. Als Beispiel einer Schlosserarbeit kleineren Maßstabes mag der Türklopfer der Ecole Saint-François de Sales, Rue de la vannerie in Dijon dienen (Abb. 76). Während bei diesem Klopfer und den verwandten Entwürfen der Ornamentstecher die Anschlagplatte den Hauptschmuck trägt, der Klopfring in der bescheidenen Form des Bügels auftritt, gab es daneben auch Klopfer mit figürlichem Schmuck, bei dessen Herstellung die Kunst des Eisenschneiders reiche Betätigung fand.



Abb. 74. Chorpult in der Sammlung Secq des Tournelles.



Abb. 75. Kronleuchter im Musée de Cluny, Paris.



Abb. 76. Klopfer an der Ecole Saint-François de Sales zu Dijon.

2. England

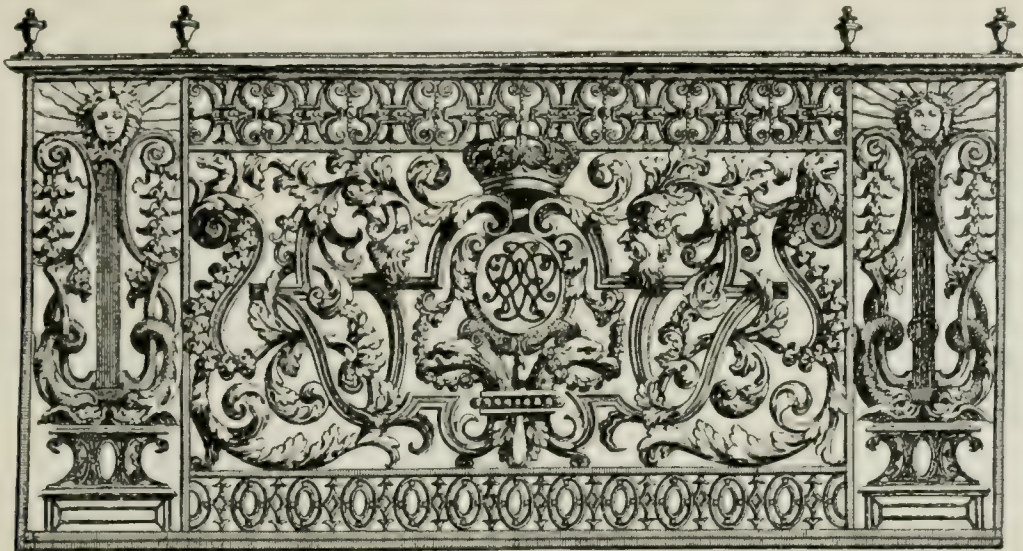
In engster Anlehnung an Frankreich erlebt auch England vom Ende des 17. Jahrhunderts ab eine Blüte der Schmiedeeisenkunst. Ihr Höhepunkt fällt zusammen mit der Regierung des Oraniers Wilhelm III. (1688—1702). Was an dieser erneuten Blüte der englischen Schmiedekunst besonders merkwürdig ist, das ist der Umstand,



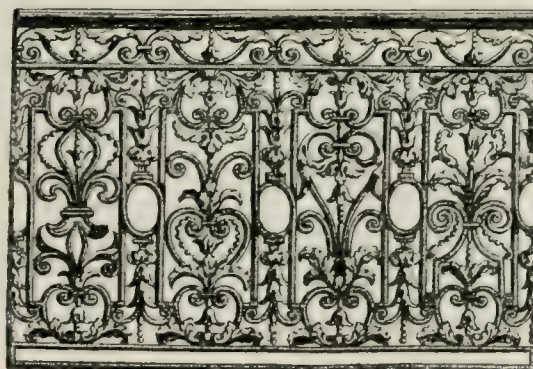
Abb. 77. Titelblatt zu Jean Tijous Schlosserbuch.

daß sie durch die Tätigkeit eines einzigen Mannes, nämlich des Franzosen Jean Tijou, herbeigeführt wurde.

Man vermutet, daß Christopher Wren, der führende englische Architekt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der „Schöpfer des modernen Londons“, Jean Tijou nach England gezogen habe. Die Hauptwerke Tijous sind wenigstens für Bauten Wrens ausgeführt worden. Von 1689—1700 arbeitete er für das königliche Schloß Hampton Court, das damals von Wren erweitert wurde, von 1693—1711 wird er in den Baurechnungen der St. Paulskirche in London, dem Hauptwerk Wrens,



J. Tijou. In. del.



P. Vander bench. sculp.



Abb. 78. Stich aus Jean Tijous Schlosserbuch.

erwähnt. Auch für die Architekten Talman und John Vanbrugh hat Tijou Schmiedearbeiten entworfen und vielleicht auch selbst ausgeführt. Die Hauptquelle zur Erkenntnis seiner Kunst bildet ein von ihm selbst herausgegebenes Werk mit französischem und englischem Titel. Derselbe lautet in der Übersetzung: „Neues Vorlagewerk, entworfen und gezeichnet von Jean Tijou, mit mancherlei Arten von Eisenarbeiten wie Toren, Bekrönungen, Treppengeländern, Füllungen usw., von denen der größte Teil für das königliche Schloß zu Hampton Court und die Häuser mehrerer Personen von Rang in diesem Königreiche ausgeführt worden sind. Alles zum Nutzen derjenigen, welche das Eisen mit Vollendung und Kunst bearbeiten wollen. Verkäuflich beim Autor, London 1693“¹⁾. Der Titel steht auf einem Vorhange, vor dem mehrere Männer mit einem Teil einer kunstvoll geschmiedeten Bekrönung beschäftigt sind. Im oberen Teil des Stiches führt Merkur der Athene, welche umgeben von den Musen verschiedener Künste auf einer Wolke erscheint, eine Gitterfüllung vor. Im

¹⁾ Neudruck: Starkie Gardner. A new booke of drawings by John Tijou. London 1890.

Hintergrunde sieht man in einer Höhle Cyklopen bei der Schmiedearbeit (Abb. 77). Das Bild ist entworfen und gezeichnet von Louis Laguerre, dem Schwiegersohne Tijous, graviert von P. Van Somer, einem in Amsterdam gebürtigen Stecher. Die übrigen 19 Tafeln sind von Van der Banck, P. P. Bouche und Van der Gucht, sämtlich niederländischer Herkunft, gestochen worden. Sie enthalten außer den im Titel genannten Gegenständen Wandarme, Schlüsselschilder und Schlüsselgriffe.

Die Formensprache Tijous ist ziemlich schwülstig und weitschweifig. Er macht sehr reiche Verwendung vom Akanthus, der bei ihm stark ins Kraut geschossen ist und eine breite, lappige Bildung zeigt. So entsteht der Eindruck einer üppigen Vegetation, in der eine reiche Tierwelt sich tummelt. Die bei Fordrin erwähnten lanzettförmigen Blätter mit gewellten Kanten scheinen bei Tijou zum ersten Male in Anwendung gekommen zu sein. Der Einfluß der Versailler Arbeiten läßt sich deutlich verfolgen (vgl. Abb. 78), ebenso scheinen die Portale von Maisons eine nach-

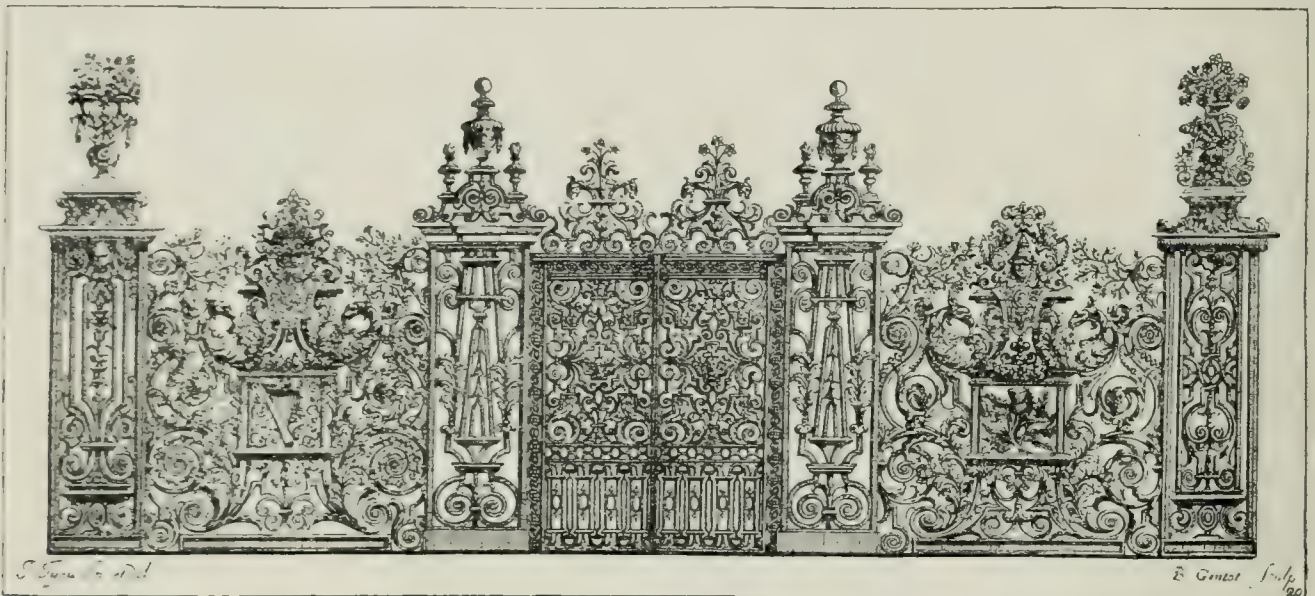


Abb. 79. Gitter im Park von Hampton Court nach einem Stiche von S. Tijou.

haltige Einwirkung auf Tijous Formgebung ausgeübt zu haben. Auch Motive der zwischen den Arbeiten von Maisons und Versailles liegenden Schmiedewerke kommen vor — so zeigen z. B. mehrere der auf Tafel 18 dargestellten Entwürfe starke Anklänge an Brisville —, so daß seine Ornamentik fast wie ein gedrängter Auszug der französischen Schmiedekunst von 1650—1690 erscheint.

Die Bestimmung eines großen Teiles der in seinen Werken enthaltenen Eisenarbeiten läßt sich noch nachweisen. Auf den Tafeln 2, 4, 12, 16, 19 und 20 sind Schmiedewerke dargestellt, welche für Hampton Court ausgeführt worden sind. Auf der Tafel 20 (Abb. 79) ist ein Teil des berühmten Gitters aus dem Park von Hampton Court dargestellt. Zwölf der Füllungen haben sich noch samt den einfassenden Pilastern erhalten, das Portal in der Mitte dagegen fehlt. Sie sind nach London geschafft worden und von da auf das South Kensington Museum und auf verschiedene Städte, Edinburgh, Dublin, Nottingham, Wolverhampton, Sheffield usw. verteilt. Den Mittelpunkt jeder Füllung bilden Zeichen des englischen Königswappens, die Harfe, Distel, Rose, ferner heraldische Lilien, das Monogramm des Königs usw. Die Masken darüber, welche den Abschluß der Füllungen nach oben bilden, sind nochmals auf den Tafeln 12 und 16 in größerem Maßstabe wiedergegeben, sowohl die Maske der noch vorhandenen Füllung in der Abbildung 78, wie die auf den beiden Füllungen des Stiches. Tafel 6—10 enthalten Arbeiten, die für Chatsworth

ausgeführt worden sind, darunter ein Balkon mit dem Wappen des Herzogs von Devonshire (drei Hirschköpfe); Tafel 17 führt die Gitter des Hofgartens zu Burleigh vor, die genau so ausgeführt worden sind, was nicht auf alle Stiche zutrifft. Ein Treppenbalüster auf der Tafel 18 ist in der Bibliothek des Trinity College zu Cambridge, welche auch von Wren gebaut wurde, als Motiv für ein Geländer verwandt worden. Die Schmiedearbeiten dieses Geländers wurden von dem Londoner Schlosser Patridge angefertigt, der in den Rechnungen der Bibliothek aus den Jahren 1691 und 1692 auftritt. An den Schmiedewerken zu Hampton Court dürfte der Schlosser Huntington

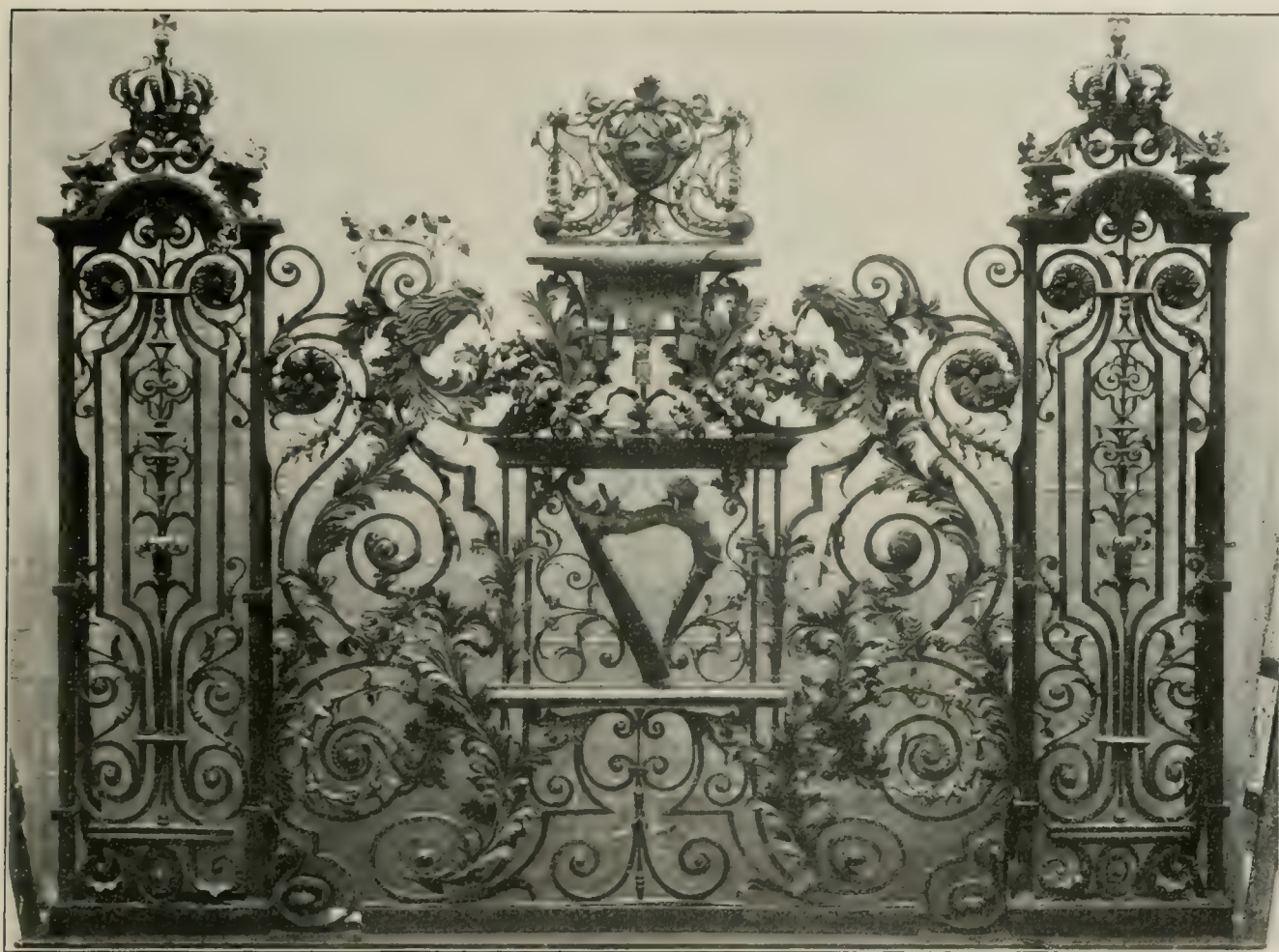


Abb. 80. Teil eines Gitters aus dem Park von Hampton Court im South Kensington Museum zu London (vgl. Abb. 79).

Shaw zu Nottingham beschäftigt gewesen sein. Bei der gewaltigen Anzahl von Schmiedearbeiten, die auf Tijou zurückzuführen sind, wird nur ein kleiner Teil von seiner eigenen Hand ausgeführt worden sein.

Wohl die bedeutendsten Arbeiten seiner späteren Zeit sind die Gitter der St Paulskirche zu London, welche zwischen 1693 und 1711 entstanden sind, also nicht in seinem Vorlagewerk abgebildet sein können. Besonders stattliche Gitter schließen die Seitenschiffe zu beiden Seiten des Chors ab¹⁾. Die Stäbe der oberen Hälfte des Gitters sind zu Pilasterreihen zusammengefaßt. Die Türen sind von kannellierten korinthischen Pilastern flankiert. Die Spitzen der reichen Bekrönung bilden flammende Vasen. Ebenfalls die Westminster-Abtei besitzt Arbeiten im Stile Tijous.

Auch außerhalb Londons scheint Tijou eine reiche Tätigkeit entfaltet zu haben. So sind noch Werke seiner Formensprache in Hampstead, Old Langthorn, Hall in Essex,

¹⁾ Abbildung in: Ebbets, D. J., Examples of decorative wrought ironwork. London 1879, pl. 10.

Lincoln, Carshalton, Beverley, Oxford usw. vorhanden (Abb. 81 und 82). Ein besonders prächtiges Werk ist das Portal von All Souls in Oxford¹⁾. Alle diese Beispiele zeigen den für Tijou so charakteristischen breitlappigen Akanthus in reicher Verwendung.

Zahlreiche andere englische Gitter der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind mit weniger reichhaltigem Laubwerk ausgestattet und lassen das Stabwerk mehr

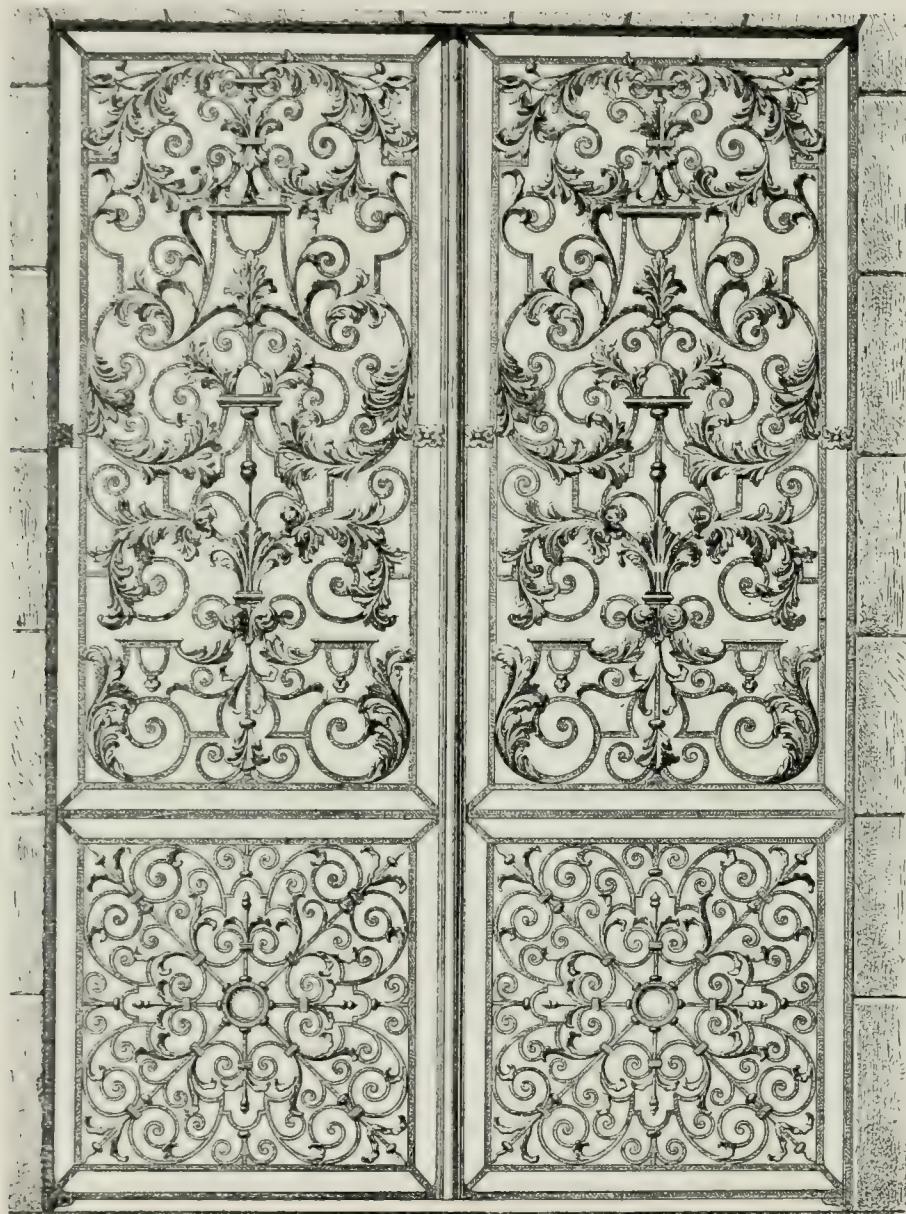


Abb. 81. Gittertür an der „Clarendon Press“ zu Oxford.

hervortreten, eine Beschränkung, die allerdings den eigentümlichen Charakter der Ornamentik Tijous verwischt, aber aus praktischen Gründen Anerkennung verdient. Indessen lassen auch in dieser Abwandlung die meisten derselben ihre Herkunft von diesem so fruchtbaren Meister deutlich erkennen.

Von Kleinarbeiten jener Zeit ist eine im Berliner Kunstgewerbemuseum aufbewahrte Eisenkassette (K 4455) zu erwähnen mit rotem Sammetbezug und Bronzebeschlägen, auf die durchbrochene Eisenornamente aufgesetzt sind. Sie trägt das Monogramm Wilhelms III. und seiner Gemahlin Maria und soll aus dem Nachlaß

¹⁾ Vgl. Bloemfield, R., A history of Renaissance Architecture in England. London 1897, II, S. 388 u. f.

der 1694 gestorbenen Königin stammen. Der sehr zierlich gearbeitete Schlüssel zeigt besonders starke Anklänge an die Formensprache Tijous. Ähnliche Schlüssel mit Wappen und Monogrammen englischer Aristokraten haben sich noch zahlreich erhalten. Auch sonst findet man eine gleiche Verbindung von Eisen und Messing bei englischen Schlössern, indem der eiserne Schloßkasten in einen durchbrochenen Mantel mit graviertem Messing eingehüllt ist¹⁾.

Ein sprechendes Zeugnis für die lange Lebensdauer der Tijouschen Formen gibt das Architekturwerk: „The City and Country Builders and Workmans Treasury of Designs“ von Battey Langley London 1740, in welchem auf den Tafeln 179 bis 186 Nachstiche aus Tijous Schlosserbuch als Vorlagen für Eisenarbeiten vorgeführt werden. Sie sind von Thomas Langley gestochen. Die Tafeln 179 und 180 enthalten die Bezeichnung: Batty Langley Invent(or) 1739, enthüllen also ein ähnliches Plagiat, wie Fordrin es begangen.

Der Stil Tijous wurde in gewissem Sinne Englands nationaler Eisenstil. Das Rokoko fand kaum Aufnahme in der englischen Schmiedekunst. Die dürftige Erfindung eines Taylor und anderer im Empiregeschmack können keinen Anspruch auf Kunst erheben. So stirbt denn mit dem Ausklingen der Formen Tijous auch die Schmiedekunst Englands allmählich wieder ab.



Abb. 82. Gestell aus der Pfarrkirche von Newcastle-under-Lyne, Staffordshire, im South Kensington Museum zu London.

3. Deutschland

Der barocke Geist im deutschen Schmiedeeisen offenbart sich in zwei Formen. Einmal in der Aufnahme des Akanthus, zum andern in der Verwendung perspektivischer Gitter. Beide verbinden sich anfangs durchaus noch mit dem Spiralgittertyp der Renaissance. Der Akanthus oder akanthusartige Blätterformen beleben und begleiten die Spiralen, die jetzt allerdings weniger oft durcheinander geschoben, sondern wie bei der Spätgotik (Seite 22) dort, wo sie sich begegnen, übereinander hergeführt werden. Die Endigungen der Grundstäbe bestehen regelmäßig aus akanthusartigen, geschnittenen länglichen Blättern, welche, die Bewegung der Spiralen fortsetzend, sich nach innen biegen. Masken, die in ähnliches Laubwerk auswachsen, und kleine Halbfiguren in Blattkelchen beleben das Rankenwerk. Auch hier werden

¹⁾ Abgebildet in Quaritch, B., Ornamental Ironwork. London 1898, pl. 11 u. ff.

die Stäbe nicht selten mit eingehauenen Ornamenten versehen. Durch diese lockere Akanthusornamentik tritt die Spirale in ihrer formalen Bedingtheit zurück, sie sinkt zum technischen Gerüst herab, das schließlich jede Formbedeutung verloren hat.

Soldien Übergangscharakter zeigt ein Fensterkorb aus Bayern, der sich im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe befindet (Abb. 83); er weist neben den Spiralen auch noch die Spindelblume der Renaissance als Bekrönung der Pfeiler auf. Die Spiralen zeigen bei geringer Verwendung der Durchschiebungen meist Umschlingungen, vereinzelt Schweißverbindungen. Von den zahlreichen noch vorhandenen Gitterwerken in diesem Geschmack, der im Norden ebenso wie im Süden herrschte, ist vielleicht das merkwürdigste eine zehn Meter hohe Gartenpyramide im Besitz des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg (Abb. 84). Es ist eines der wenigen erhaltenen Beispiele dieser Art der Verwendung des Eisens in der



Abb. 83. Fensterkorb, Bayern (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe).

Gartenarchitektur, welche, wie schon bei der Besprechung der Gitterwerke im Park zu Versailles erwähnt wurde, nicht selten gewesen sein muß. Im dortigen Bosquet de l'arc de triomphe waren ähnliche Pyramiden aus Eisen aufgestellt (vgl. Abb. 54). Die Hamburger Pyramide schmückte einen Garten in Billwärder, den der reiche Kaufherr Wilhelm von Hertoghe 1684 erwarb. Sie bildete den Endpunkt einer auf perspektivische Wirkung berechneten großen Anlage. Eine Ansicht des Gartens aus den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts, in denen er als Tippenhauerscher Garten ein bekannter Ausflugsort der Hamburger war (Abb. 85), zeigt im Hintergrund die aufgestellte Pyramide, die sich jetzt gegenüber dem Museumseingang befindet.

Die dem Gitterwerk dieses Stiles entsprechenden Kleinarbeiten, Beschläge, Schlösser, Schlüssel, Klopfer usw. verwenden den Akanthus in getriebener (Abb. 86), gravierten, geschmiedeter und geschnittener Form. Bei den gravierten Arbeiten ist der Grund zwischen den Akanthusranken häufig blau angelassen. Gewöhnlich pflegt die ganze Fläche mit verschlungenen Akanthusranken, die sich zu Spiralen aufrollen und mit Masken und Halbfiguren wie beim Gitterwerk geziert sind, gefüllt zu sein. Bei den umfangreichen Kastenschlössern ist sowohl die Schloßdecke wie die An-

schlagplatte, mit der der Schloßkasten auf der Tür befestigt wird, mit Akanthusranken verziert. Der Umriß der Anschlagplatte folgt den geschweiften Linien des Akanthus (vgl. Abb. 86). Zuweilen findet man die getriebene und gravierte Arbeit an einem Stück vereinigt. Zum Beispiel ist bei einem Schloß des Kunstgewerbemuseums zu Berlin die Anschlagplatte mit graviertem Akanthus auf blau angelassenem Grunde geschmückt, der Schloßkasten aber ist mit durchbrochenen getriebenen Akanthusranken aus Messingblech versehen, die sich vom blauen Grunde der Schloßdecke wirkungsvoll abheben.

Die Schlüssel sind zumeist einfach gebildet, doch kommen auch sehr reich verzierte Beispiele vor, an denen der Eisenschneider seine Kunst hat zeigen wollen. So besitzt das Berliner Kunstgewerbemuseum einen zierlichen, überaus kunstvoll gearbeiteten Schlüssel, der als Hauptschlüssel des Jagd Schlosses Grunewald gedient haben soll. Der Griff enthält in einer von Palmzweigen und zwei Adlern umgebenen und von der preußischen Krone überragten Kartusche das Monogramm Friedrich Wilhelms I. (1713–1740). Das durchbrochene Rohr und der Bart sind mit geschnittenen und gravierten Akanthusblättern und Ranken in feinsten Arbeit ausgestattet (Abb. 87). Von sonstigen Arbeiten dieses Stiles verdient noch eine im South Kensington Museum in London befindliche Eisenkassette vom



Abb. 84. Schmiedeeiserne Pyramide (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe).



Abb. 85. Ansicht des Tiphenshauer'schen Gartens in Hamburg. (Im Hintergrunde die aufgestellte Pyramide.)

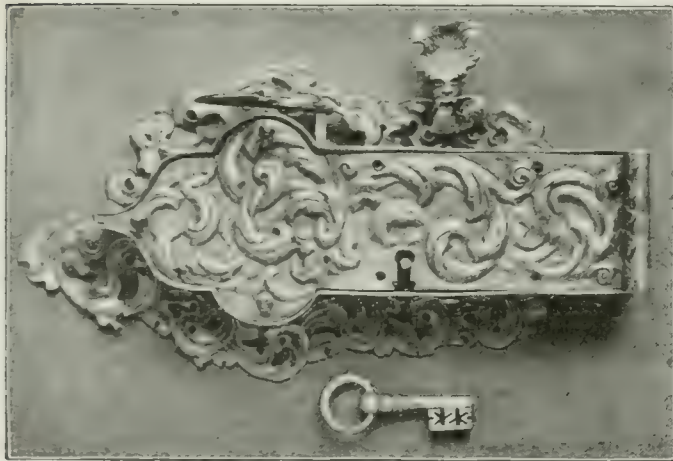


Abb. 86 und Abb. 87.
Schloß und Schlüssel
im Kunstgewerbe-
museum zu Berlin.

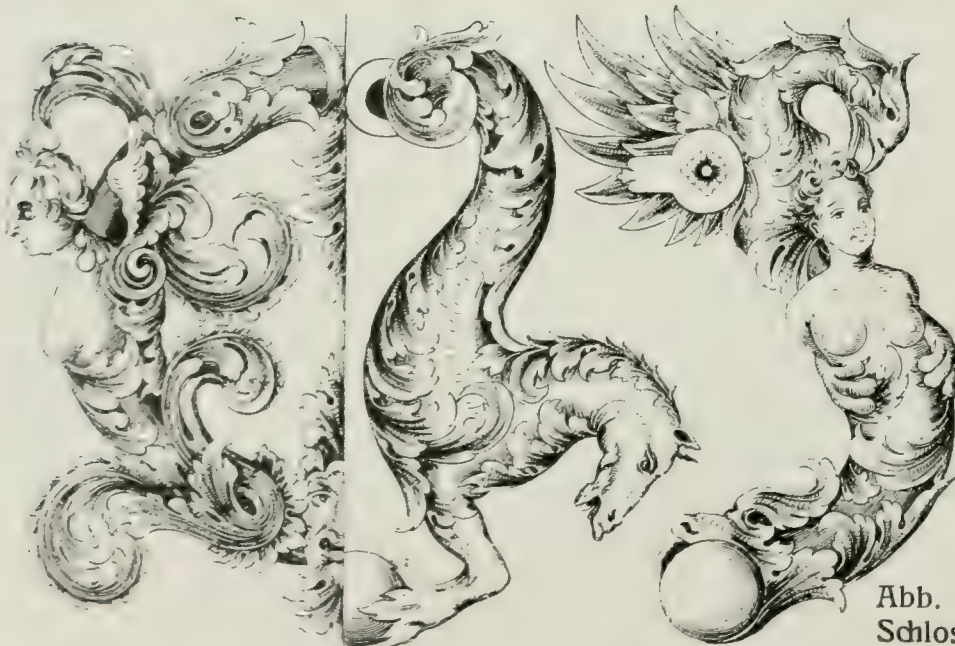


Abb. 88. Türklopfer aus dem
Schlosserbuche von H. Oelcker.

Jahre 1716, deren Deckel mit durchbrochenen und getriebenen Akanthusranken geschmückt ist, besondere Erwähnung.

Vorlagen für Schloßbleche, Anschlagplatten, Schlüsselschilder und Türklopper enthält das von Joh. Christ. Weigel in Augsburg verlegte „Reiß-Büchlein Heinrich Oelckers Pürger und Hoffschlossers in Spremberg, Gebürtig in Buxtehude. Gelernt in Hamburg Anno 1710“. Es ist meines Wissens eines der frühesten deutschen Ornamentstichwerke für Schlosserarbeiten überhaupt, eine interessante Tatsache, die zum Teil das lange Fortleben älterer Formen in der deutschen Schmiedekunst erklärt.



Abb. 89. Chorgitter der Stiftskirche Maria-Einsiedeln.

Die Akanthusspiralen sind auch hier mit Tierköpfen, menschlichen Masken und Halbfiguren durchsetzt. Besonders beachtenswert ist die Tafel mit Klopfen (Abb. 88). Anregungen von dem Schlosserbuch des Mathurin Jousse sind hierbei verarbeitet. Links ist die Hälfte eines Klopfers in Bügelform dargestellt, aus dessen Seite eine menschliche Büste herauswächst. Dann folgt ein Klopfer in Gestalt eines Seepferdes mit Akanthusblättern statt der Flossen. Ganz merkwürdig ist der dritte Türklopfer, der eine weibliche Halbfigur darstellt. Über ihren Kopf beugt sich ein Adler, der seine Krallen um ihren Leib gelegt hat — nichts anderes als eine sonderbare Entstellung einer bekannten antiken Gruppe, welche den Raub des Ganymedes durch den Adler des Jupiter darstellt. Ähnliche Klopper besitzt auch das Kunstgewerbemuseum zu Berlin, sowie S-förmig geschwungene Klopper in Gestalt von Delphinen mit einer Kugel im Maul und einen bügelförmigen mit seitlicher Menschenbüste, über welche ein Adlerkopf sich neigt. In die gleiche Richtung, aber künstlerisch befangener, gehört

„Ein neues Lauber-Büchlein vor Schlosser und Büchsenmacher, gezeichnet von Johann Friedrich Hinck, Schlossergesellen von Hamburg, Joseph Friedrich Leopold excudit Aug. Vindel. Anno 1700“. Es enthält in schwerem Akanthus sechs Blätter mit Verzierungen für Beschläge in Eisen mit Gravierungen und leichter Buckelung¹⁾.

Eine besondere Gruppe von Schmiedeeisen für sich bilden die perspektivischen Gitter, welche besonders in der Schweiz und im südlichen Deutschland seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in Aufnahme kamen. Eines der frühesten ist das Chorgitter im Dom zu Luzern, das in den Jahren 1641—1644 von dem Stadtschlosser zu Konstanz, Johann Reifell, angefertigt worden ist. Von demselben rühren auch möglicherweise die perspektivischen Gitter im Dom zu Konstanz her. Andere befinden sich zu Kostel in Mähren, in der welschen Kapelle des Collegium Clementinum zu Prag, in der Vincenzkirche zu Breslau usw.

Ein besonders stattliches Gitter dieser Art ist das Chorgitter der Kirche Maria-Einsiedeln in der Schweiz (Abb. 89). Es wurde bei Gelegenheit des Neubaus des Chores unter dem Fürstabt Augustin II. von Reding von dem Klosterbruder Vincenz Nußbaumer von Aegeri und seinen Gesellen in dem Zeitraum von 1675—1684 geschmiedet²⁾. 1798 wollte der Führer des französischen Revolutionsheeres dasselbe ausbrechen und nach Paris schaffen lassen. Es kam aber zum Glück nicht dazu.

Die Bildung dieses Gitters ist nun sehr absonderlich. Es besteht aus drei großen Portalaufbauten, welche durch rechteckige Gitterteile miteinander verbunden sind. Das mittlere Portal ist mit einer Flügeltür, die beiden seitlichen mit einfachen Türen versehen. Alle drei sind so komponiert, als sähe man in lange, von einem Tonnengewölbe bedeckte Galerien hinein. Dabei liegen aber sämtliche Eisenteile, aus welchen das Gitter besteht, in einer Fläche. Die Seitenwände dieser Scheingalerien sind von Pilastern eingefast; ober- und unterhalb dieser Pilaster befinden sich Reihen kleiner Baluster, welche sich in perspektivischer Linienführung durch das ganze Gitter hindurchziehen. Die Gewölbe sind aus sich überschneidenden Flacheisen gebildet, auf deren Kreuzungspunkte Rosetten aufgesetzt sind. Die Füllungen der Türen, die Zwischensätze zwischen den Portalen, sowie die Bekrönungen zeigen die schön geschwungenen Spiralen der Renaissancegitter der zweiten Form mit eingehauenen Ornamenten. Jedes Portal trägt außerdem in der Mitte noch einen Aufsatz mit drei tulpenartigen Blumen. Die Oberlichte der Türen enthalten in der Mitte das Zeichen Jesu, auf den Seiten die Namen Maria und Joseph in einer den übrigen Ornamenten des Stabwerks entsprechenden Gestalt. Ungefähr in gleicher Höhe damit ist auf den die Portale verbindenden Gitterteilen das Wappen des Fürstabtes angebracht.

Ein perspektivisches Gitter in den Formen des durch den Akanthus bereicherten Renaissancegitters befindet sich in der St. Ulrichskirche zu Augsburg (Abb. 90). Es schließt gleich hinter dem Eingange den Kirchenraum ab. Derartige Abschlußgitter kommen in süddeutschen Kirchen häufiger vor, sie sind wohl aus rein praktischen Gesichtspunkten entstanden. Man wollte die Kirche abschließen und doch den Gläubigen Gelegenheit geben, zu allen Stunden des Tages in dem so gebildeten Vorraum ihre Andacht angesichts des Altares zu verrichten.

Das Gitter, das 1712 entstanden ist, ist in einen Holzrahmen eingelassen, der in den Formen der damaligen Schrankarchitektur gehalten ist. Getragen wird er von einem Sockel mit verkröpften Füllungen, korinthische Pilaster trennen die einzelnen Gitterteile, und ein reich profiliertes Gesims mit verkröpftem Gebälk, bekrönt von Akanthusvoluten mit Kartuschen und kleinen Engeln, bildet den oberen Abschluß.

¹⁾ Vgl. Brinckmann, *Mitteil. d. Vereins f. Hamb. Geschichte*, Bd. V, Hamburg 1893, S. 60/61.

²⁾ Vgl. Kuhn, P. A., *Der jetzige Stiftsbau Maria-Einsiedeln*, Einsiedeln 1883, S. 32.

Ähnlich wie beim Chorgitter von Maria-Einsiedeln ist die Tür in der Mitte, abgesehen von den beiden unteren Füllungen, die als Fortsetzungen des Holzsockels gedacht sind, so komponiert, als sähe man in einen langen, rundgewölbten Laubengang oder eine Galerie hinein. Die scheinbar das Ende des Ganges abschließende Tür ist aus Rundeisen mit Akanthus gebildet, ähnlich sind auch die übrigen Füllungen gestaltet. Die Seitenwände des Scheinganges sind mit Balustern aus Bandeisen besetzt. Auch die an die Mitteltür sich rechts und links anschließenden Gitterteile sind als zurückweichend dargestellt. Die dann folgenden Fenster erwecken die Vorstellung, als lägen sie tief zwischen dicken Mauern. Im übrigen ist der Versuch, das Auge irre zu führen, so mißlungen, wie nur etwas, denn die Täuschung wird leicht durch den



Abb. 90. Gitter in der St. Ulrichskirche zu Augsburg.

für das Auge in einer Fläche liegenden Holzsockel aufgehoben, während die geschweiften Linien des Gesimses wohl den Anschein des Zurückweichens erwecken könnten; trotzdem ist aber die Wirkung des Ganzen nicht un schön.

Wenn diese perspektivischen Gitter auch in der Ornamentik noch zum großen Teil die Formen des Renaissancegitters in seinen verschiedenen Umbildungen bewahrt haben, so ist doch ihre Komposition im Sinne einer neuen Kunst gestaltet. Denn die Fläche des Gitters nicht als Raumabschluß, sondern als Raumerweiterung zu behandeln, ist ein Gedanke, der ganz dem Geiste des Barocks angehört. Ist doch die Scheinperspektive eines der vornehmsten Mittel, mit welchem die Architektur des Barocks zu wirken pflegte. Mit großartigem Erfolge hatte sie Lorenzo Bernini bei der Scala Regia des Vatikans angewandt, indem er die beiden Seitenmauern der Treppe allmählich sich nähern ließ und so den Eindruck einer viel größeren Länge der Treppe hervorrief, als dieselbe in Wirklichkeit besitzt. Auf mannigfache Weise wurde auch sonst von diesem effektvollen Mittel Gebrauch gemacht; durch kulissenartig vorgeschobene Säulen oder gemalte Architekturteile eine größere Tiefe und Ausdehnung vorgetäuscht, die Höhe einer Kirche oder eines Saales durch perspektivische

Deckenmalerei über die Wirklichkeit hinaus für den Anblick vergrößert u. dergl. m. Etwas Ähnliches beabsichtigte man auch mit diesen perspektivischen Gittern.

Die Annahme, daß diese eigentümliche Gitterbildung zuerst bei Oberlichtgittern in Anwendung gebracht sei¹⁾, läßt sich meines Wissens durch kein Beispiel belegen. Eher könnte man daran denken, daß die perspektivischen Gitter zuerst in der Gartenarchitektur aufgekommen seien. Hier pflegte man gern an das Ende größerer einheitlicher gärtnerischer Anlagen Architekturen zu setzen, sogenannte Berceaux, aus Eisen und Holz konstruiert. Man konnte nun leicht auf den Gedanken kommen, an die Stelle solcher wirklichen Raumbauten bei Anlagen, welche nur auf die Fernwirkung berechnet waren, Scheinarchitekturen zu setzen, da sie doch denselben Zweck erfüllten. Besonders am Ende laubengangartiger Alleen würde solch perspektivisches Gitter gut am Platze gewesen sein, indem es einerseits ein gutes Bild gab, andererseits auch sicheren Abschluß nach außen hin bot. Ein solches Gitter hat sich z. B. noch im Park der Favorita in Wien, des heutigen Theresianums, das unter Karl VI. angelegt wurde, erhalten. Es schließt den Park nach dem Gemüsegarten ab. Das Portal ahmt einen langen Weinlaubengang nach, und zwar so geschickt, daß man von einem bestimmten Punkte aus wohl getäuscht werden kann.

Mag das perspektivische Gitter bei solcher Anwendung in weiträumigen Parks als Abschluß langer Alleen u. dergl. eine gewisse Berechtigung haben, indem es die natürliche Perspektive eines solchen Ganges fortsetzt und so in dem Besitzer das Gefühl einer bedeutenden Raumerweiterung seines Grundstückes schafft, so ist seine Überführung in geschlossene Räume nicht glücklich zu nennen, weil die beabsichtigte Illusion hier durch die nahe hinter dem Gitter befindlichen Gegenstände bald aufgehoben wird.

Nur wenige Namen kunstreicher Schlosser und Eisenschneider jener Zeit sind der Nachwelt überliefert worden. Unter den nürnbergischen Eisenkünstlern aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, von denen uns Doppelmayr in seiner „Historischen Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern. Nürnberg 1730“ berichtet, zeichnet er zwei besonders aus, indem er ihre Hauptwerke in Stichen darstellt; es sind Bartholomäus Hoppert und der auch sonst rühmlichst bekannte Gottfried Leygebe. Hoppert wurde 1648 im Markgrafentum Ansbach geboren. Nach seiner Lehrzeit begab er sich auf die Wanderschaft und hat auf seinen Reisen Holland, England, Frankreich, Dänemark und Schweden besucht. In Paris arbeitete er auch für Ludwig XIV. 1677 ließ er sich dauernd in Nürnberg nieder. Als Meisterstück verfertigte er hier eine kunstvolle große Eisenkassette mit Ornamenten in getriebener Arbeit, welche zum Preise von 1000 Talern als Geschenk für Kaiser Leopold I. angekauft wurde. Das Schloß war unter einem liegenden Löwen verborgen. Die Ornamentik verrät französischen Einfluß aus dem Kreis des französischen Schlossers Brisville, trägt aber doch im ganzen Übergangscharakter an sich, da der Akanthus nicht die formale Bedeutung hat wie bei Brisville. Von sonstigen Arbeiten des Hoppert wissen wir, daß er sich besonders auf die Herstellung kunstvoller Schlösser verstand. Er starb 1715.

Einen ungleich klangvolleren Namen hat Gottfried Leygebe²⁾ sich erworben, der im Jahre 1630 zu Freistadt in Schlesien geboren wurde. Seine künstlerische Erziehung erhielt er in Nürnberg, wo er seit 1645 lebte und das Schwertfegerhandwerk erlernte. Schon früh zeigte er eine besondere Kunstfertigkeit in der Herstellung geschnittener Eisenzierate. Seine Degengefäße, Hirschfängergriffe, Pistolenbeschläge usw. mit in Eisen geschnittenen Jagden, Reitern, Kriegswaffen u. dergl. machten ihn bald

¹⁾ Minkus, F., Flächendekoration und Perspektive. Kunstgewerbeblatt, Neue Folge IX, S. 40.

²⁾ Über Leygebe vgl. Ernst Friedländer, Gottfried Leygebe, Zeitschr. f. Numismatik XIII, und Paul Seidel, Der Große Kurfürst in der Plastik seiner Zeit. Hohenzollernjahrbuch 1898.

bekannt. Im Besitz des Fürsten Reuß zu Gera befindet sich noch eine Arbeit aus seiner Nürnberger Zeit, ein Stichblatt mit Degenknopf in Gestalt eines antiken Reiters, welches die Jahreszahl 1655 trägt. Durch diese Arbeiten gelangte er allmählich zu solcher Meisterschaft, daß er sogar statuarische Kunstwerke in dieser schwierigsten aller Handfertigkeiten auszuführen unternahm. In den Jahren 1660—1662 schnitt er aus einem Eisenblock die Reiterstatuette des Kaisers Leopold I., die sich jetzt im Schloß Rosenborg zu Kopenhagen befindet, und um dieselbe Zeit ein anderes Bildwerk, welches den König Karl II. von England zu Pferde als Sankt Georg darstellt. Leygebe brachte dieses Stück nach Berlin, wo es der Große Kurfürst für 600 Taler ankauft und 1667 als Geschenk an den Kurfürsten von Sachsen nach Dresden sandte. Hier befindet es sich noch heute im Grünen Gewölbe. Die Bemühungen des Kurfürsten, Leygebe in seinen Dienst zu ziehen, blieben erfolglos, da Leygebe damals „noch nicht gesonnen gewest, in großer Herren Diensten zu stehen“. Indessen übernahm er einen Auftrag des Kurfürsten, einen Degen herzustellen, auf dem die Bildnisse der oranischen Prinzen und des Kurfürsten, jedes wie ein Pfennig groß, in Eisen geschnitten waren. Leygebe führte denselben in Nürnberg aus und sandte ihn dann auf Geheiß Friedrich Wilhelms nach Cleve. Auf einer Reise nach Frankfurt, wohin man ihn zur Ausführung einer Arbeit gerufen hatte, kommt Leygebe dann zum zweiten Male nach Berlin, ohne jedoch zu wissen, daß der Kurfürst ihn ebenfalls für einen neuen Auftrag dahin beschieden hatte. Noch an demselben Abend, an dem er eingetroffen, wird ihm mitgeteilt, daß der Kurfürst ihn am andern Tage zu sprechen wünsche. Obschon Leygebe andere Verpflichtungen hatte, konnte er doch den dringenden Wünschen des Kurfürsten, der eilige Aufträge für ihn hatte, nicht widerstehen.

Der längere Aufenthalt in Berlin, der durch diese Arbeiten und den Umstand, daß die Bezahlung derselben sich lange hinzögerte, veranlaßt wurde, hatte zur Folge, daß Leygebe sich endlich entschloß, dauernd dazubleiben. Der Große Kurfürst überreichte ihm persönlich die vom 6. April 1668 datierte Bestallung als Münzeisen-schneider. Als Gehalt wurden ihm 400 Taler, sowie freie Wohnung in der Münze zugesprochen, ein bestimmtes Quantum Holz und Roggen, das er verlangt hatte, wurde ihm nicht bewilligt. Leygebe verpflichtete sich dafür, alle verlangten Münzstempel zu schneiden, Medaillen zu verfertigen und sonstige Arbeiten in Wachs oder Ton zu modellieren. Es scheint, daß Leygebe anfangs bei seinen Kollegen in der Münze keine günstige Aufnahme gefunden und sich deshalb beim Kurfürsten beklagt hat. Denn wir besitzen noch ein Schreiben Friedrich Wilhelms an den Geh. Rat, Oberhofmarschall und Amtskammerpräsidenten Raban von Canstein, in welchem er unter besonderer Anerkennung der künstlerischen Leistungen Leygebés befiehlt, denselben bei der ihm erteilten Bestallung zu schützen und in der Münze die Verfügung zu tun, „daß sie sich darnach gehorsambst achten sollen“. Die Wohnung in der Münze hat Leygebe freilich nie erhalten, und ebenso wenig wurde ihm je sein Gehalt voll ausbezahlt, so daß er sein ganzes Leben hindurch mit Nahrungssorgen zu kämpfen hatte und seine Familie bei seinem 1683 erfolgten Tode in dürftigen Verhältnissen zurückließ.

Das Hauptwerk Leygebés in geschnittener Eisenarbeit während seiner Berliner Zeit ist die im Neuen Museum zu Berlin aufbewahrte, 29 cm hohe Statuette des Großen Kurfürsten zu Pferde, wie er als St. Georg einen dreiköpfigen Drachen tötet (Abb. 91). Man darf sich über diese für uns befremdliche Maskerade nicht wundern. Solche allegorischen Verkleidungen lagen im Geschmack der damaligen Zeit. Leygebe vollendete das schwierige Werk nach einer mühseligen Arbeit von drei Jahren 1680, ruinierte aber, wie er selbst klagt, seine Gesundheit dabei.

Von sonstigen in Eisen geschnittenen Arbeiten Leygebess hat sich noch außer einem kleinen Relief mit der Austreibung des Heliodor im Neuen Museum eine kleine Kapsel im Berliner Kunstgewerbemuseum erhalten. Dieselbe stellt auf den beiden Außenseiten in einem Rahmen von Blattkränzen die vier Elemente in Gestalt von Putten mit Drachen, Delphin, Adler, Füllhorn und anderen Attributen dar und zwar



Abb. 91. Der Große Kurfürst, in Eisen geschnitten von G. Leygebe (Berlin, Neues Museum).

auf der einen Seite vier, auf der anderen drei Elemente. Im Innern ist auf der einen Hälfte in gepunzter Manier das strahlenumflossene Haupt Christi auf einer Korkziehersäule zwischen zwei Blumenranken dargestellt, auf der anderen Hälfte befindet sich wieder ein Reliefbild; ein geflügelter Knabe steht vor einer Staffelei und malt nach einem Bilde, das ein auf einer Erhöhung rechts neben ihm stehender Putto ihm vorhält, eine Mondsichel. Links von der Staffelei steht ein dritter Knabe und hält einen Totenkopf empor. Die Darstellung umschließt eine fortlaufende, vom Rande sich nach innen neigende Reihe abwechselnd goldener und silberner Blätter

Auch andere Teile des Bildes, die Körper der Putten usw. sind mit Gold und Silber tauschiert. Am Boden rechts steht auf einem Buche das Monogramm Gottfr. Leygebess.

Auch sonst entwickelte Leygebe neben seiner Berufsarbeit in der Münze eine höchst mannigfaltige Tätigkeit. Er gab den Söhnen des Kurfürsten Unterricht im Zeichnen, für die Kurfürstin und den Prinzen Ludwig entwarf er Fahnen für ihre Regimenter und verfertigte Siegel und Petschafte für die ganze kurfürstliche Familie. Für die Glashütten des Kurfürsten stellte er Formen für Verzierungen der Gläser her, für die Geschützgießereien modellierte er allerlei Ornamente zum Schmucke der Kanonen, Wappen, das Bildnis des Kurfürsten und sonstige Zierate. Ferner arbeitete er ein kunstvolles Schachbrett aus Gold und Silber, sowie für den Kurfürsten mit Silber eingelegte Schnallen. Auch größere Aufträge traten an ihn heran. Im Hohenzollernmuseum zu Berlin befindet sich noch ein großes Bronce-medailion des Kurfürsten, das ursprünglich den Marmorsaal des Stadtschlusses zu Potsdam schmücken sollte. Gegen Ende seines Lebens modellierte er eine Statue seines Gönners in Lebensgröße. Sie sollte als Probe dienen; der Kurfürst beabsichtigte nämlich, sämtliche Mitglieder seines Hauses in gleichem Maßstabe in Erz gießen zu lassen.

Neben Leygebe hat es sicher noch andere geschickte Eisenschneider zu jener Zeit gegeben. Das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg besitzt das Siegel-petschaft (Abb. 92) der Schloß-, Büchsen-, Uhr- und Windenmacher von Schwabach, das als vortreffliche kleine Eisenschnittarbeit sich würdig den Glanzleistungen Leygebess, denen es stilistisch nahe steht, an die Seite stellen läßt.

Einer der frühesten Versuche, den französischen Formen Eingang in die deutsche Schmiedekunst zu verschaffen, stellt, abgesehen von der erwähnten, nur in einer dürftigen Abbildung erhaltenen Kassette des Bartholomäus Hoppert, das Chorgitter in der Kirche zu Obermarchthal in Bayern dar¹⁾. Das Gitter zeigt eine Mischung von französischen Ornamenten und deutschen Renaissanceformen. Wir wissen, daß Abt Nikolaus den Riß zu diesem Gitter 1688 durch einen Herrn Locher aus Ulm in Paris bestellen ließ. Ausgeführt wurde es durch den Klosterschlosser Hans Rieger von Obermarchthal. Die Vereinigung deutscher und französischer Motive erklärt sich wohl daraus, daß Rieger den Pariser Entwurf selbständig verändert hat.

Mit Ausnahme solcher vereinzelter Vorläufer läßt sich eine entscheidende Wendung der deutschen Schmiedekunst nach Frankreich hin erst im 18. Jahrhundert feststellen. Besondere Verdienste um die Einführung der neuen Formen des Laub- und Bandelwerks, die damals ja in Frankreich in Mode waren, erwarb sich der Verleger Johann Christoph Weigel in Nürnberg, der in der Zeit von 1710—1725 eine große Anzahl von Stichfolgen mit Vorlagen für Schmiedewerke herausgab. Das früheste



Abb. 92. Geschnittenes Zunft-siegel der Schloß-, Büchsen-, Uhr- und Windenmacher zu Schwabach (Hamburg, Mus. für Kunst und Gewerbe).

¹⁾ Abgebildet in Kick, W., Barock, Rokoko und Louis XIV. aus Schwaben und der Schweiz. Stuttgart. Tafel 4.

Schlosserbuch, das von Oelcker, war noch unberührt von französischem Einfluß. Neben den alten Akanthusformen erscheinen die gebrochenen Bänder zuerst, wenn auch noch schüchtern, in dem Schlosserbuch des Schlossergesellen Christian von der Heyden aus Groß-Zerbst, dessen Entwürfe im übrigen sich an die Formen Oelckers anlehnen.



Abb. 93. Oberlichtgitter an einem Hause in Zürich.

Völlig ausgeprägt zeigt sich dann das Laub- und Bandelwerk in einer Folge Weigels mit dem Titel „Neues Bändel Werk Büchlein vor Schlosser aufgezeichnet. Erster Theil“ mit der Verlagsnummer 140; die Tafeln sind von ungelinker Hand gestochen und dürftig in der Erfindung. Vielleicht als Fortsetzung dieser Folge ist ein anderes, ebenfalls anonymes Werkchen anzusehen, das den Titel führt: „Des vor Schlosser aufgezeichnete neuen Bandel-Wercks anderer Theil jedes Stück gehalbert

von einem Schlosser in Nürnberg Nr. 203“. Unter dem Titel, der zwischen den Hälften zweier Klopfer angebracht ist, steht der Zusatz: „Weil einige Schlosser davor gedacht, der Erste Theil des Bandel Wercks sey nicht alles zu hauen und zu treiben nur zum ättern (ätzen?), so ist ja jeden frey in diesen und Ersten Theil alles zu vergrößern, zu erweitern vieles auszulassen, und nach seinen gefallen zu richten“, eine interessante Erklärung, wie der Verleger seine Stiche benutzt wissen wollte. Die Tafeln dieser Folge enthalten Vorlagen zu Wandarmen, zu einem Grabkreuz, zu „Wagen Stützen in Apothecken“, „Kohl Pfannen zu Caffé“, Balustraden, Gittertoren, Bekrönungen usw. (Abb. 94). Mehrere Gitterentwürfe verraten deutliche Entlehnungen von Bérain. Auch die Stiche dieser Folge sind mäßig und trocken. Reicher, aber nicht viel besser sind die Entwürfe einer von Christoph Weigel jun. herausgegebenen Folge, benannt: „Neu inventirtes Schlosser-Reiss Buch gezeichnet von einem Schlosser in Nürnberg“, in welchem die Formen des Laub- und Bandelwerks durch eingefügte Halbfiguren,



Abb. 95. Türklopper (Germ. Museum zu Nürnberg).

Büsten, Tiere, Baldachine u. dergl. belebt sind, ähnlich wie Marot sie in seinen Vorlagen anwendet, freilich ohne die elegante Linienführung des französischen Meisters. Recht hausbacken und langweilig nimmt sich z. B. die Frau aus, welche auf der Volute eines großen Klopfers sitzt und einen Schlüssel in der Hand hält. Verwandt damit ist das ebenfalls wenig bedeutende „Neu inventirte Schlosser Büchlein gezeichnet durch Heinrich Gottfried Förster Schlosser Gesell von Leipzig“, von dem älteren Weigel verlegt. Dem Formenkreise dieser Stiche entspricht ungefähr ein im Germanischen Museum zu Nürnberg befindlicher Klopfer mit reich geschmückter Anschlagplatte (Abb. 95).

Auch der bekannte Architekt Paul Decker veröffentlichte bei dem Nürnberger Kupferstecher Hieronymus Bölmann ein Büchlein mit Schloßblechen, Schlüsseln, Riegeln, Klopfern und dergleichen von flotter Zeichnung, aber ungleichmäßigem Charakter und mit teilweise starker Anlehnung an die Ornamentik französischer Stecher; es scheint indessen keine große Anwendung gefunden zu haben. Ebenso zeigen auch die in seiner „Civilbaukunst“ gelegentlich abgebildeten Gitter auffällige Anklänge an die Schmiedearbeiten, die Daviler in seinem Cours d'Architecture vorführt. Überhaupt scheint Decker einer ausgedehnten Verwendung von Schmiedewerken in der Architektur ferngestanden zu haben. Sein „Fürstlicher Baumeister“ bringt nur in der „Perspektive des fürstlichen Schlosses zu Christian Erlang“ ein großes Vorhofgitter; hier und da kommen auch einige Parkgitter vor.

Interessant sind die Gitterentwürfe Johann Jakob Schüblers, die ebenfalls bei Weigel und bei Johann Trautner in Nürnberg herauskamen. Sie zeigen eine lebendig bewegte Linienführung von selbständiger Erfindung, die schon stark zum Rokoko



Abb. 94. Entwürfe für Schmiedearbeiten aus einer bei J. C. Weigel in Nürnberg erschienenen Ornamentstichfolge.

hinneigt. Ebenso eigenwillig und absonderlich sind die durch eigentümliche spitzwinkelige Linienzüge sich kennzeichnenden Entwürfe von Christian Friedrich Rudolph in Augsburg. Die Vorlagen beider scheinen indessen wenig benutzt worden zu sein.

Auch sonst hat Augsburg an Ornamentstichen für Schmiedekunst beigesteuert. So gab Gottfr. Hartmann, Schlossergesell aus Breslau, nacheinander mehrere Folgen zum Teil mit denselben Tafeln bei verschiedenen Verlegern, bei Kaspar Rad, bei Hieronymus Martin Ostertag und 1736 bei Joh. Andr. Steisslinger heraus. Während seine Entwürfe, die in der reichen Verwendung des Akanthus auf ältere Vorbilder zurückgreifen, wenig bedeutend sind, erfreut dagegen Johann Georg Rummel, der ein Schlosserbuch bei Joh. Georg Hertel in Augsburg herausgab, durch einige selbständig erfundene hübsche Entwürfe, von denen einer sich sogar, wenigstens in teilweiser Ausführung nachweisen läßt. Es ist das Abschlußgitter des Langhauses der Kirche zum hl. Kreuz in Augsburg (Abb. 96). Besonders gut gelungen ist die Gitterbildung des Portals. Die Bekrönung enthält als Mittelstück eine Vase, aus der nach den Seiten Weinreben und Ähren, als Symbole des Weines und Brotes im Abendmahl, wachsen. Unterhalb der Vase steht auf dem Türgesims die Jahreszahl 1744. Außerdem trägt das Gitter die Namen des Stadtschlossermeisters Johann Michael Hoch und seines Gesellen Joh. Georg Rummel, des Herausgebers des Schlosserbuches, dem wohl der Löwenanteil an der Herstellung des Gitters zufiel, da er sonst wohl nicht genannt sein würde. Nach Fertigstellung des Gitters, dessen Arbeit drei Jahre dauerte, erhielt Rummel auf Grund dieser hervorragenden Leistung das Meisterrecht unter den Augsburger Schlossern¹⁾. Der Stich stimmt mit dem Gitter im großen und ganzen überein, nur die Bekrönung weicht ab.

Eines der besten Vorlagewerke dieser Zeit ist das „Neu inventirte Schlosser Reiss-Buch gezeichnet von Frantz Leopold Schmittner Schlossergesell“. Schmittner, der 1703 in Wien geboren wurde und zuerst das Schmiedehandwerk erlernte, wurde später Kupferstecher. 1732 wird er als civis academicus der Universität bezeichnet, zu deren korporativem Verbandsdamals auch die Künstler gehörten. Er stach unter anderen Porträts von Mitgliedern der kaiserlichen Familie und religiöse Darstellungen. Er starb 1761. Die sieben Tafeln seines Schlosserbuches zeigen ein flott und sicher gezeichnetes und gut komponiertes Laub- und Bandelwerk, bereichert durch allerlei figürliche Zutaten, gewappnete Halbfiguren, Büsten, Adler, Wappenschilder usw. Sie geben sowohl Türbeschläge, Schlösser u. dergl., sowie Gitter. Auch ein vortreffliches perspektivisches Gitter befindet sich darunter, das sehr stark an das Meidlingertor in Schönbrunn erinnert; besonders die Seitenteile des Portals in Gestalt von rundbogigen Nischen mit eingestellten Vasen sind bei beiden sehr ähnlich. Auch die übrigen Arbeiten sind ganz im Stile der noch vorhandenen Wiener Schlosserarbeiten jener Zeit gehalten (Abb. 97). Schmittner ist offenbar von Marot sehr beeinflusst, dessen Formenwelt überhaupt bei den deutschen Schmieden gute Aufnahme fand. Möglicherweise ist aber auch Schmittner, wie vielleicht manch anderer seiner Genossen, nicht der Erfinder der Arbeiten, die er in seinen Stichen uns vorführt, sondern er wiederholt nur zum Teil oder ganz schon ausgeführte, von anderen entworfene Schmiedewerke²⁾.

An Reichtum der erhaltenen Schmiedearbeiten im Laub- und Bandelwerkgeschmack läßt sich wohl kaum eine andere Stadt mit Wien vergleichen. Überhaupt ist die Schmiedekunst dieser Zeit in den österreichischen Ländern noch sehr gut

¹⁾ Vgl. Kempf, A., Alt-Augsburg. Berlin 1898, S. 15.

²⁾ Über Schmittner vgl. Ilg, A., Der Schlosser und Kupferstecher F. L. Schmittner, in den Mitteilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie 1886/7, S. 489 ff.

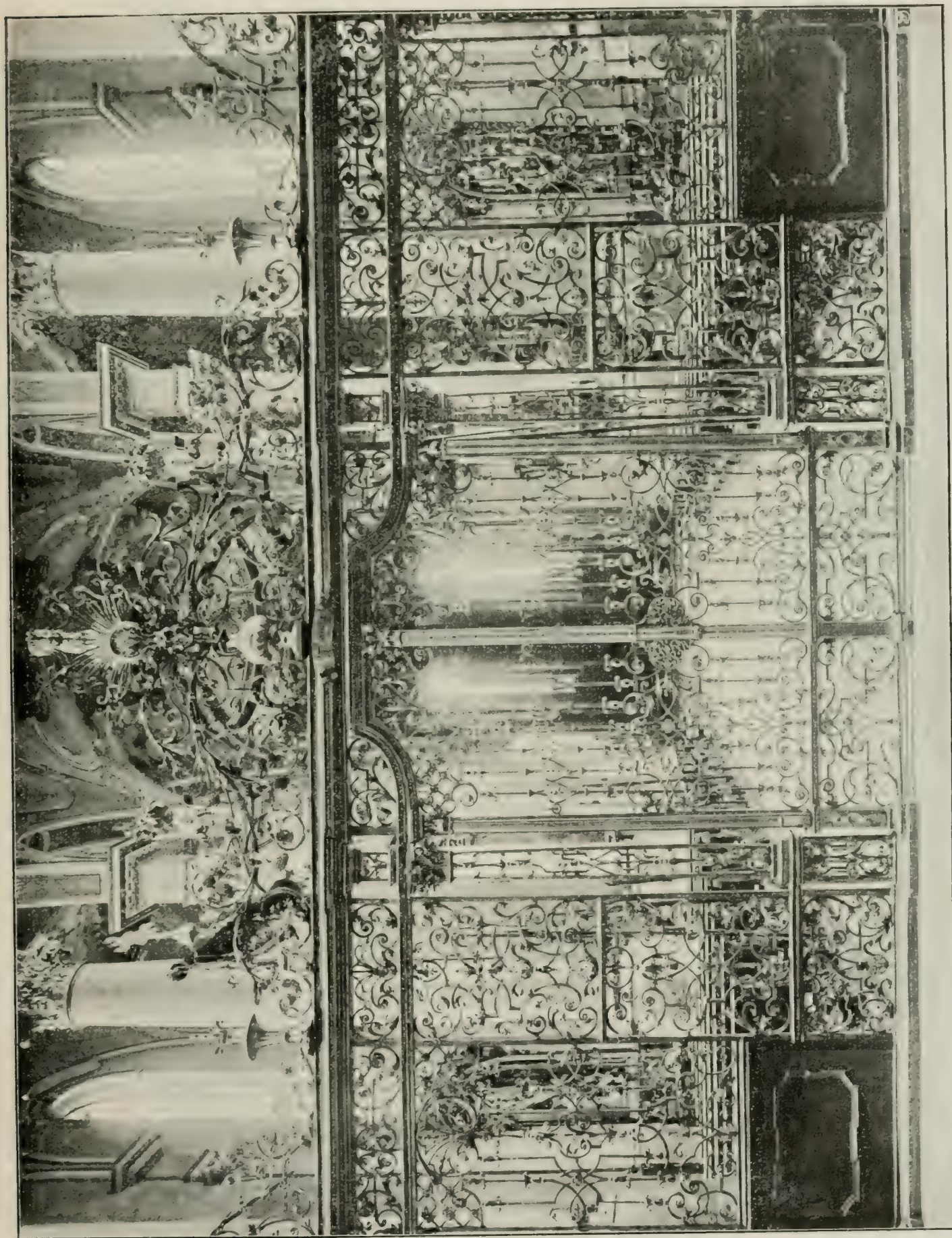


Abb. 96. Gitter in der Hl. Kreuzkirche zu Augsburg.

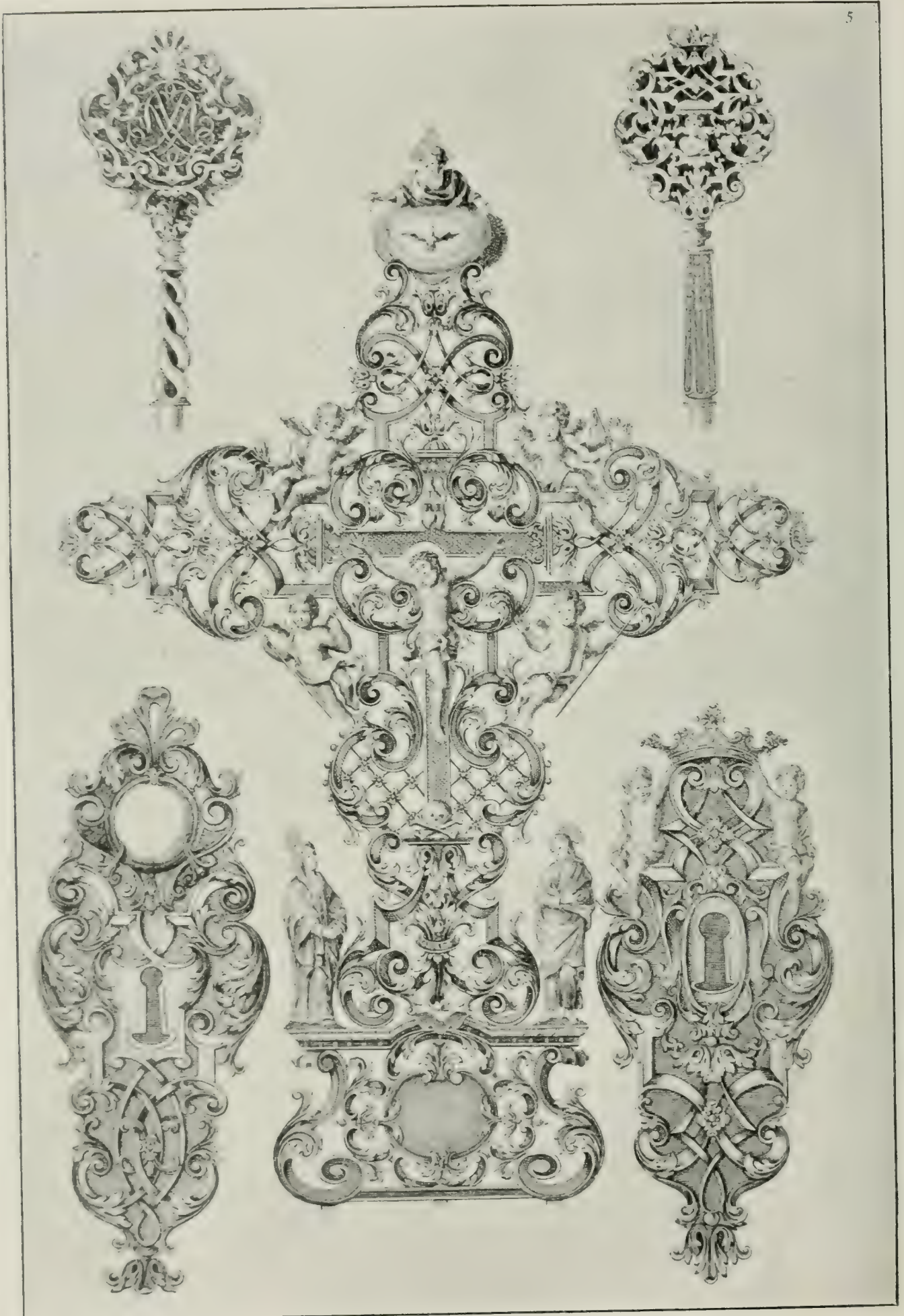


Abb. 97. Schmiedearbeiten, gestochen von F. L. Schmittner.

vertreten¹⁾. In Wien und Umgegend weisen besonders die prächtigen Paläste und Sommerresidenzen, welche in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von einem Joh. Bernh. Fischer von Erlach, Joh. Lukas von Hildebrand und anderen erbaut wurden, eine große Zahl stattlicher Schmiedearbeiten dieses Stiles auf. Was diese Arbeiten vor den französischen Schmiedewerken auszeichnet, ist nicht so sehr die Zeichnung und Komposition, die wohl zuweilen die sichere Eleganz und Schönheit der französischen Vorbilder vermissen lassen, als vielmehr ihre hervorragende technische Ausführung. Während das Stabwerk in Frankreich meist aus Quadrat- oder Flacheisen gebildet ist, haben die Stäbe hier verschiedene Querschnittprofile, die Endigungen sind gewöhnlich zu starken Schnecken aufgerollt. Auch sonst zeichnen sich die deutschen Arbeiten durch mannigfaltige plastische Bildung aus.



Abb. 98. Stütze an einem Portal des Belvedere zu Wien.

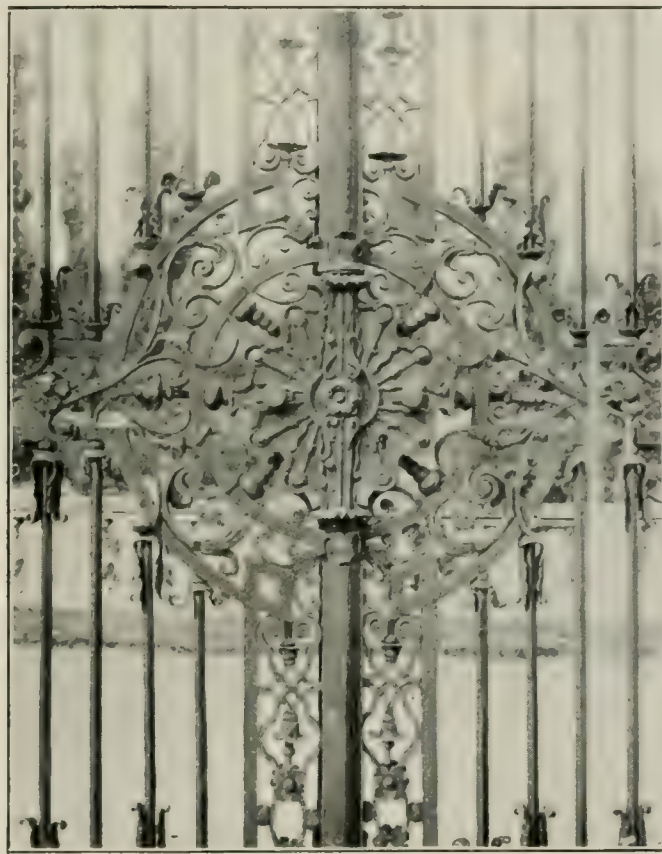


Abb. 99. Mittelteil eines Portals des Belvedere zu Wien.

Zu den Hauptwerken der Wiener Schlosserkunst gehören die Schmiedearbeiten, welche das Lustschloß Belvedere schmücken, das für den Prinzen Eugen von Savoyen durch den Hofarchitekten Joh. Lukas von Hildebrand (geb. zu Genua 1668, gest. in Wien 1745) in den Jahren 1693—1724 erbaut wurde. Der Garten hat neun prachtvolle Gittertore, von denen drei zu den Straßen führen, die das Gebäude umgeben, sechs aber einzelne Teile des Gartens im Innern voneinander trennen. Die urwüchsige derbe Kraft, welche die deutschen Arbeiten vor den französischen auszeichnet, offenbart sich besonders in den Streben eines der Gartentore. Sie endigen in einen massiv geschmiedeten Löwenkopf, bei den beschränkten technischen Hilfsmitteln der damaligen Zeit eine ganz gewaltige Leistung (Abb. 98).

Sehr verwandt mit den Gittertoren des Belvedere sind die Schmiedewerke, die für ein anderes Lustschloß für den Prinzen Eugen von Savoyen hergestellt wurden, nämlich für das Schloß Schloßhof an der March, das ebenfalls von Hildebrand um 1728

¹⁾ Vgl. Ilg und Kabdebo, Wiener Schmiedewerk des 17. u. 18. Jahrhunderts. Dresden 1883. Brüning-Rohde, Schmiedekunst.

erbaut wurde. Der Haupteingang ist von drei schmiedeeisernen Portalen abgeschlossen, einem mittleren größeren und zwei seitlichen kleineren, welche ähnlich wie beim Belvedere von mächtigen steinernen, mit reichem figürlichen Schmuck versehenen Pfeilern flankiert werden. Schon diese schwere architektonische Einrahmung mußte zu kräftigen mannigfaltigen Formen führen. Auch hier sind die Portale von mächtigen eisernen Streben gestützt. Das Schloß ist nicht als besonderer Teil aufgesetzt, sondern ebenso wie bei den Portalen des Belvedere (Abb. 99) als ein der Komposition des Ganzen sich unterordnender Schmuckteil behandelt und in zentraler Anordnung um

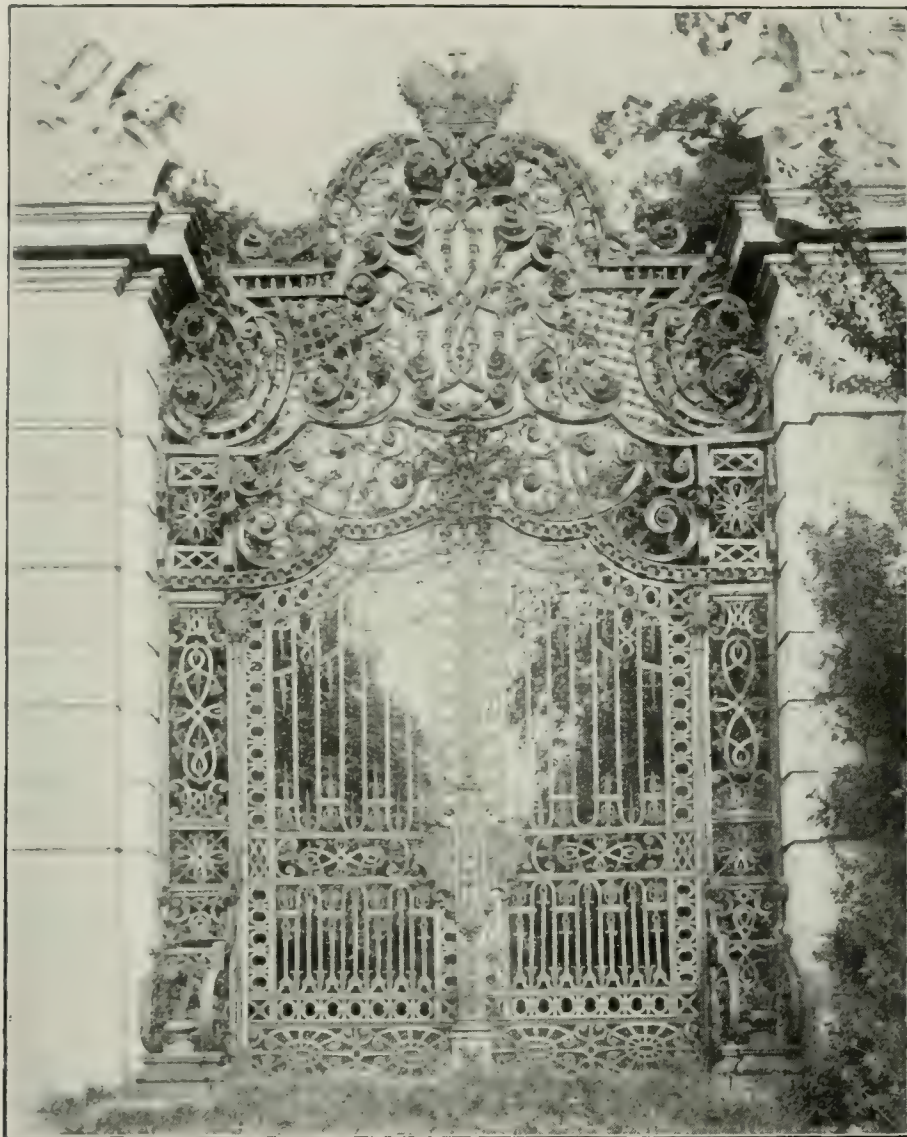


Abb. 100. Gittertor des Schlosses Schloßhof.

den Mittelpilaster, der die Fuge zwischen den beiden Torflügeln verdeckt, angebracht. Die Zusammenfassung je zweier Stäbe des Gitterwerks durch horizontale breite Bunde ist französischen Vorbildern entlehnt. Besonders gefällig wirkt der geschweifte obere Abschluß der Torflügel, der zu der stattlichen Bekrönung hinüberleitet. Die Mitte dieses Aufsatzes nimmt ein aus den Buchstaben E und S gebildetes Monogramm ein, von dem Herzogshut überdacht. Die Endigungen der Buchstaben rollen sich zu starken, schön geformten Schnecken auf (Abb. 100). Man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man Hildebrandt selbst als den geistigen Urheber dieser großartigen Gitterwerke, sowohl des Belvedere als von Schloßhof, bezeichnet. Wissen wir doch aus der Baugeschichte der Würzburger Residenz, daß er für das große Gitter des Ehrenhofes dieses Schlosses einen Entwurf angefertigt hat. Ein Schlosser aus Hollitsch soll die Schmiedearbeiten von Schloßhof gefertigt haben (Abb. 101).

Auch der Schönbrunner Park, das Salesianerinnenkloster, die Stephanskirche in Wien haben schöne Gitter dieser Art. Wohl die schmuckvollsten unter allen befinden sich in der Johanniskapelle an der Donau. Das Kirchlein war von einem Wiener Bürger namens Kirchlehner, 1744 dem Johannes von Nepomuk gestiftet worden zum Gedächtnis an das gewaltige Hochwasser, welches im Frühjahr dieses Jahres die an der Donau gelegenen Stadtteile bedroht hatte. Die vier Gitter, die das Portal und die Fenster zieren, sind jedoch älter; wahrscheinlich einem früheren Bau entnommen, trägt das eine von ihnen das Datum 1738. Auch der auf demselben angebrachte Doppeladler mit dem Hauptländerwappen des kaiserlichen Hauses scheint auf eine ursprünglich andere Verwendung der Gitter hinzudeuten. Die Abbildung 102 stellt die obere Hälfte eines der Gitter dar.

In den Straßen der Stadt selbst, die damals mit zahlreichen stattlichen Palästen und öffentlichen Gebäuden geschmückt wurden, konnte natürlich das Eisen nur be-

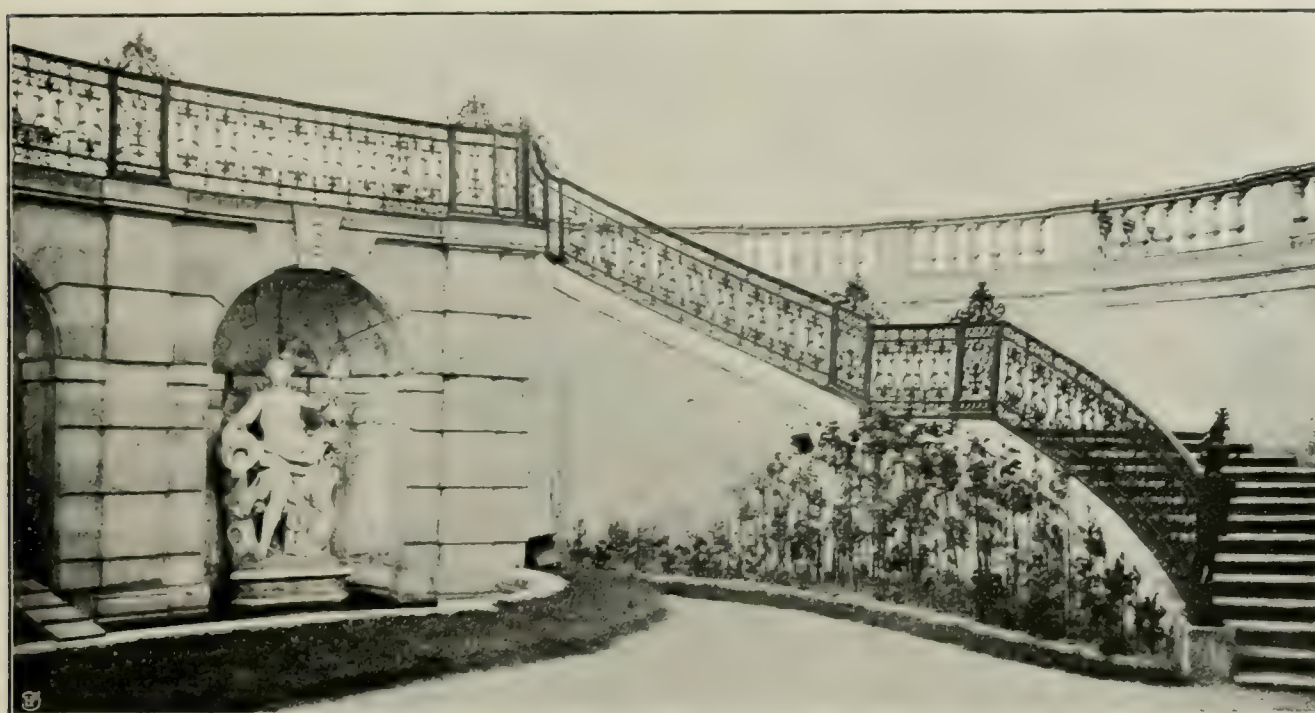


Abb. 101. Geländer im Schlosse Schloßhof.

scheidenere Anwendung finden, als in den freigelegenen Lustschlössern mit ihren weiträumigen Gärten. Man beschränkte sich im großen und ganzen auf Balkone und Oberlichtgitter. Diese Beschränkung führte aber dazu, daß man, besonders bei den Oberlichtgittern, auf diese naturgemäß wenig umfangreichen Arbeiten allen Schmuck konzentrierte, den man bei den größeren Gitterwerken auf eine ausgedehntere Fläche verteilte. Dazu kam noch, daß die Oberlichtgitter einer kräftig ausladenden Bildung des Eisenwerkes schon deshalb bedurften, um sich gegen den umschließenden, stark profilierten Steinrahmen zu behaupten und aus dem dunklen Hintergrunde herauszulösen. Man blieb bei der Konstruktion des Gitterwerkes also nicht in der Fläche, sondern ließ einzelne Teile aus derselben herausspringen, so daß eine energische plastische Wirkung mit Licht und Schatten erzielt wurde. Eines der glänzendsten Beispiele derartiger Oberlichte befindet sich am Eingang des Ministeriums des Innern in der Wipplingerstraße, des Gebäudes der ehemaligen böhmischen und österreichischen Hofkanzlei, welches von Fischer von Erlach errichtet wurde (Abb. 103). Das Gitter wurde wahrscheinlich bei der 1753 vorgenommenen Vergrößerung des Gebäudes angebracht. Der Doppeladler und die Vasen sind in voller

körperlicher Rundung aus Eisenblech getrieben, das Laubwerk und die reich ausgebildeten Voluten der Stäbe sind aus dem Vollen geschmiedet. Während bei den bisher vorgeführten Gittern, wie z. B. den Versaillern (vgl. Abb. 63), die Sockel mit Behängen stets in der Fläche dargestellt wurden, treten sie hier völlig plastisch heraus und dienen wie wirkliche Konsolen als Träger der Vasen, die auf ihnen stehen. Wegen ihrer kunstvollen Arbeit sind auch die Brüstungsgitter im Portikus des

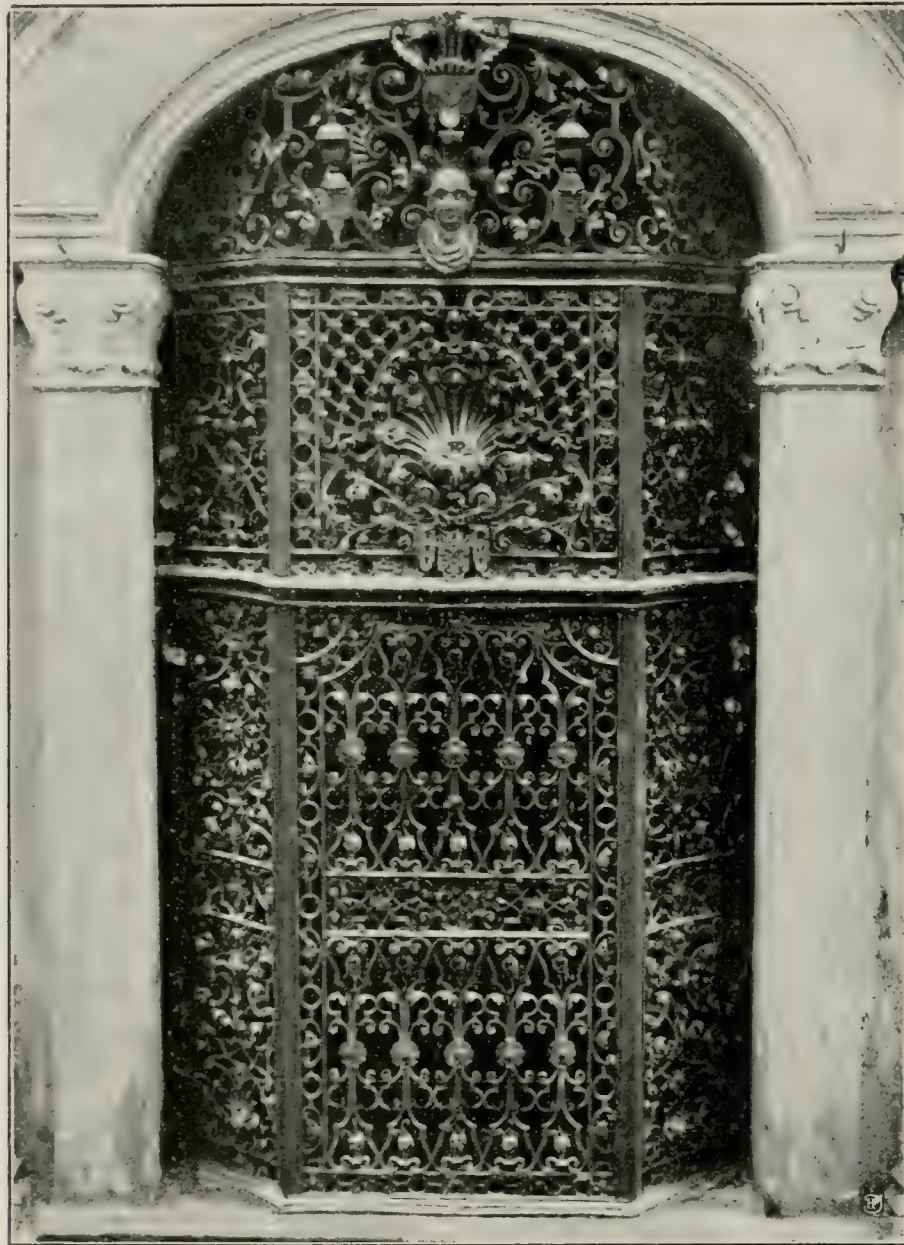


Abb. 102. Gitter der Johanniskapelle in Wien.

Schwarzenbergischen Sommerpalais besonders hervorzuheben. Den Entwurf dazu schreibt man Daniel Gran zu, der die malerische Ausstattung des Palastes ausführte.

Auch für Beschläge und Geräte im Laub und Bandelwerkstil lassen sich die besten Arbeiten auf dem Gebiete der österreichischen Monarchie nachweisen. In Prag findet man mehrere sehr gute Beispiele eisenbeschlagener Türen, welche sich in ihrer Gestalt von den Gittertoren nur dadurch unterscheiden, daß das Stabwerk auf einem Grunde von Eisenblech befestigt ist. Bei der Tür der Thomaskirche ist die Form des perspektivischen Gitters gewählt worden. Als außergewöhnlich schöne Arbeiten stellen sich das Schloß und der Klopfer der dortigen Nikolaikirche dar (Abb. 104). Schlüsselschild und Anschlagplatte bestehen aus durchbrochenem getriebenen Eisenblech, Drücker und Klopfer sind aus massiven Eisenstücken geschmiedet und ge-



Abb. 103. Oberlichtgitter am Ministerium des Innern in Wien.



Abb. 104. Türbeschlag an der Nikolaikirche in Prag.

schneiden. Besonders gefällig ist die Türklinke gestaltet. Der schön geschwungene, mit Laubwerk verzierte Stab versinnlicht in seiner Bewegung das Auf- und Abwärtsgehen des Drückers. Als Auflage für die Hand dient eine kräftig ausgebildete Volute. Schloß und Klopfer sind geradezu musterhafte Beispiele der Übertragung des Laub- und Bandelwerks auf die Kleinarbeit.

Wahrscheinlich österreichischer Herkunft ist auch ein sehr kunstvoll gearbeitetes Kastenschloß im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Die durchbrochene und gravierte Schloßdecke aus Messing stellt oberhalb der Messingkappe des Schlüsselgehäuses die Kaiserkrone auf einem Sockel mit Behang unter einem Baldachine dar. Durch die Öffnung der Decke sieht man den künstlichen Mechanismus des mit vier Riegeln und einer schießenden Falle versehenen Schlosses. Einzelne Teile des Mechanismus sind durch Gravierungen verziert. Der Umschweif (die Seitenwände) zeigt auf gepunztem Grunde fein graviertes Ornament. Das Schloßblech ist von einer durchbrochenen Borte aus Laub- und Bandelwerk in geschnittener Arbeit umgeben (Abb. 105).

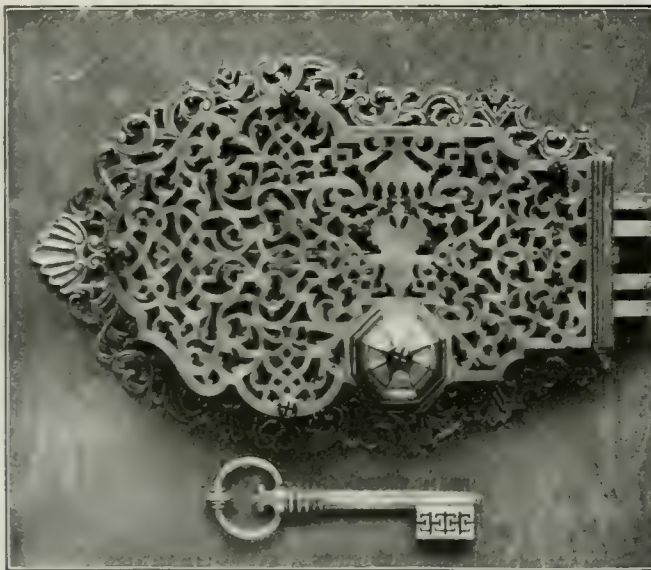


Abb. 105. Schloß im Kunstgewerbemuseum in Berlin.

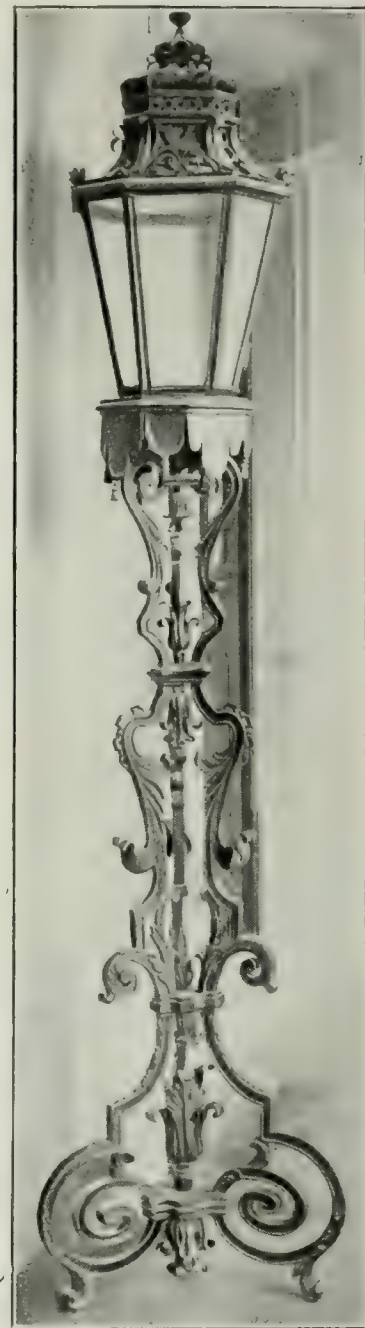


Abb. 106. Kandelaber im Schlosse Eisgrub.

Seltener sind Geräte, doch finden sich auch dafür einige gute Beispiele. Einen schmiedeeisernen Kandelaber im Stile der genannten Arbeiten, der sich in dem Schlosse Eisgrub befindet, stellt die Abbildung 106 dar. Während hier der Schaft eine gelungene Auflösung des massiven Stammes des Holz- oder Bronzekandelabers in die durchbrochenen, aus Stabwerk gebildeten Formen des Schmiedeeisens zeigt, ist der schmiedeeiserne Kronleuchter des Landesmuseums in Graz eine geschickte Übersetzung der sogenannten holländischen Messingkrone in die Sprache des Schmiedeeisens. Die große Messingkugel am unteren Ende des Schaftes ist hier durch große Akanthusblätter dargestellt. Auch am oberen Teile des Schaftes sind an die Stelle der geschlossenen Knäufe und Kugeln durchbrochene Formen getreten (Abb. 107).



Abb. 108. Portal in der St. Emmeranskirche in Regensburg.

Die österreichischen Länder sind zur Erkenntnis der Ausbildung des Laub- und Bandelwerks in der Schmiedekunst nur deshalb vor dem übrigen Deutschland bevorzugt worden, weil sich in ihnen dieser Eisenstil am glänzendsten entwickelte. Er hielt sich in Wien und Umgegend sogar bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein. Im übrigen fanden die Laub- und Bandelwerkformen ihre Verbreitung durch das ganze deutsche Sprachgebiet. So befinden sich, um nur einige Beispiele anzuführen, Schmiedearbeiten dieser Art in Zürich (Abb. 93), in der St. Emmeranskirche zu Regensburg (Abb. 108); stattliche Tore besitzt der Römer zu Frankfurt a. M., ein Gitter mit reichem Aufsatz von 1725 schirmt das Grabmal des Ministers von Kraut in der Nikolaikirche zu Berlin. Um 1741 sind die Gitter entstanden, welche den Moltkestuhl in der Nikolaikirche zu Rostock schmücken, und auch der Dom zu Riga hat Schmiedearbeiten dieses Stiles aufzuweisen.



Abb. 107. Kronleuchter im Landesmuseum in Graz.

Kapitel IV

Rokoko und Louis XVI. in Frankreich

Die allmähliche Abwandlung der in gebrochenen Linien sich bewegenden, etwas strengen und schweren Formen des Schmiedeeisens der Zeit Ludwigs XIV. zu den gefälligen und geschmeidigen Linienzügen des Rokoko ließ sich schon in den Arbeiten von Robert de Cotte und den Entwürfen Louis Fordrins verfolgen. Einen weiteren Schritt vorwärts bedeuten die in der Distribution des *maisons de plaisance* von Jacques François Blondel 1738 erschienenen Gitterentwürfe. (Abb. 109). Das Stabwerk derselben zeichnet sich durch reizvolle Motive in weich gezogenen, geschweiften Linien aus; das maßvoll beigefügte Laubwerk erinnert in seiner Bildung noch stark an den Akanthus des Louis XIV., ist aber dünner und zierlicher und von unbestimmter Zeichnung. Abgesehen von einigen schüchternen Andeutungen fehlt das eigentliche Ornament des Rokoko-Muschelwerks noch ganz, während es in den Wanddekorationen u. a. desselben Werkes schon häufiger auftritt, ein weiterer Beleg für die in der Geschichte der Schmiedekunst so häufig auftretenden Erscheinung, daß die Ornamentik des Schmiedeeisens immer erst langsam den allgemeinen Fortschritten der Kunst folgt. Blondel gibt auch einige Bemerkungen über die Anwendung des Schmiedeeisens. So empfiehlt er bei den das Stabgerüst des Gitters schmückenden Ornamenten Bronze oder Blei statt des Schmiedeeisens, weil die geschmiedeten Zierate leicht die Kleider beschädigten. Für das Abschlußgitter des Vorhofes eines Schlosses schlägt er grün angestrichene Eisenstäbe mit Bronzeornamenten vor.

Ähnlich leicht und gefällig, ohne besonders reichen Ornamentschmuck, sind die Zeichnungen für Balkone u. dgl. von Babin. Die früheren Entwürfe dieses Stechers zeigen ebenso wie die Blondelschen Stiche ein ziemlich schlichtes Stabgerüst mit wenig akanthusartigem Blattwerk; auch jene schon von Tijou und Fordrin angewandten lanzettförmigen Blätter mit gewellten Kanten kommen vor. Seine späteren Arbeiten haben schon etwas Muschelwerk. Babin gab seine Vorlagen in sieben Heften zu je zehn Blatt heraus. Das sechste enthält Umrißzeichnungen von wappenhaltenden Figuren, wilden Männern und Tieren aller Art, die zumeist als Schmuck von Portalbekrönungen dienen. Bei ihrer häufigen Anwendung entsprachen solche Vorlagen durchaus den Bedürfnissen des Schlossers.

Das bedeutendste Schlosserbuch des Rokoko, das etwa um 1740 erschienen sein dürfte, ist das des Gabriel Huquier (1695—1772); es enthält 60 Tafeln, die in zehn Heften zu je sechs Blatt gegliedert sind.¹⁾ Die Entwürfe sind außerordentlich flott und sicher gezeichnet und offenbaren große Erfindungskraft und reiche künstlerische Phantasie. Auch Huquier verwendet als Ornament noch den dünnen Akanthus wie Blondel, aber bei ihm wächst er zum Teil zu langen palmenartigen Schößlingen aus, die das schön geschwungene Stabwerk begleiten. Daneben kommen auch natürliche Blumen in sparsamer Verwendung vor. Vom Muschelwerk macht er in seinen Entwürfen für Schmiedeeisen auch noch wenig Gebrauch. Dagegen zeigen seine Schlüsselschilder u. dgl., die für Bronzeuß bestimmt sind, schon das ausgereifte Muschelwerk Meissonniers. Sehr lehrreich für die Kenntnis des Arbeitsfeldes der da-

¹⁾ Neudruck der Hälfte des Schlosserbuchs von Huquier: Entwürfe für Schmiedeeisen in Stil des Rokoko nach G. Huquier. 30 Lichtdrucke. Paul Schahl. Berlin 1889.

maligen Schlosserkunst ist die Auswahl der Gegenstände. Neben Gittern aller Art, unter denen die großen Gitter für Vorhöfe, Gärten und Kirchen von besonders graziöser Zeichnung und mannigfaltiger Erfindung sind (Abb. 110), und Schloßzubehör sind auch verschiedene Geräte für kirchlichen Gebrauch, Beleuchtungskörper, Tische usw. dargestellt. (Abb. 111.) Die letzte Tafel enthält eine Anweisung, wie man eine rechteckige Füllung vermittels eines Liniennetzes in eine schräg ansteigende (für Treppengeländer) verwandeln kann. Huquier hat sich auf jedem Stich als der Erfinder der dargestellten Gegenstände bezeichnet. Zu einem Zweifel an der Wahrheit dieser Behauptung könnte man durch einige Tafeln des „Livre Nouveau d'Architecture par Mr. B . . . Architecte du Roy 1767“ veranlaßt werden, die Entwürfe aus dem Schlosserbuche des Huquier enthalten, aber die Bezeichnung tragen: Oppenord inv. und Meissonnier inv. Da indessen auf denselben Tafeln auch mehrere stilistisch mit beiden Meistern unverträgliche Arbeiten aus dem noch zu nennenden Schlosserbuche von Fontaine dargestellt sind, so verlieren jene Bezeichnungen völlig ihren Wert. Allerdings verraten ja viele der in Huquiers Werk dargestellten Gegenstände große Verwandtschaft mit Oppenord sowohl wie Meissonnier. Aber diese erklärt sich



Abb. 109. Gitter (J. F. Blondel, Distribution des maisons de plaisance II, pl. 55).

leicht daraus, daß Huquier beinahe das ganze Werk von Oppenords und Meissonniers, wie auch das von Gillot, Watteau und anderen gestochen hat. Die in dem Werk von Oppenord selbst enthaltenen Gitterentwürfe zeigen, wie z. B. das Chorportal der Kathedrale zu Meaux, ganz andere, zum Teil noch ältere Formen, als die Arbeiten Huquiers. Es ist also an der Urheberschaft Huquiers wohl nicht zu zweifeln.

Ein reiferes, üppiges Rokoko in stark bewegter Zeichnung mit ausgebildetem Muschelwerk und reicher Verwendung figürlicher Zutaten bietet das Schlosserbuch des erwähnten J. V. Fontaine, der sich „Königlichen Schlosser in der Gobel-

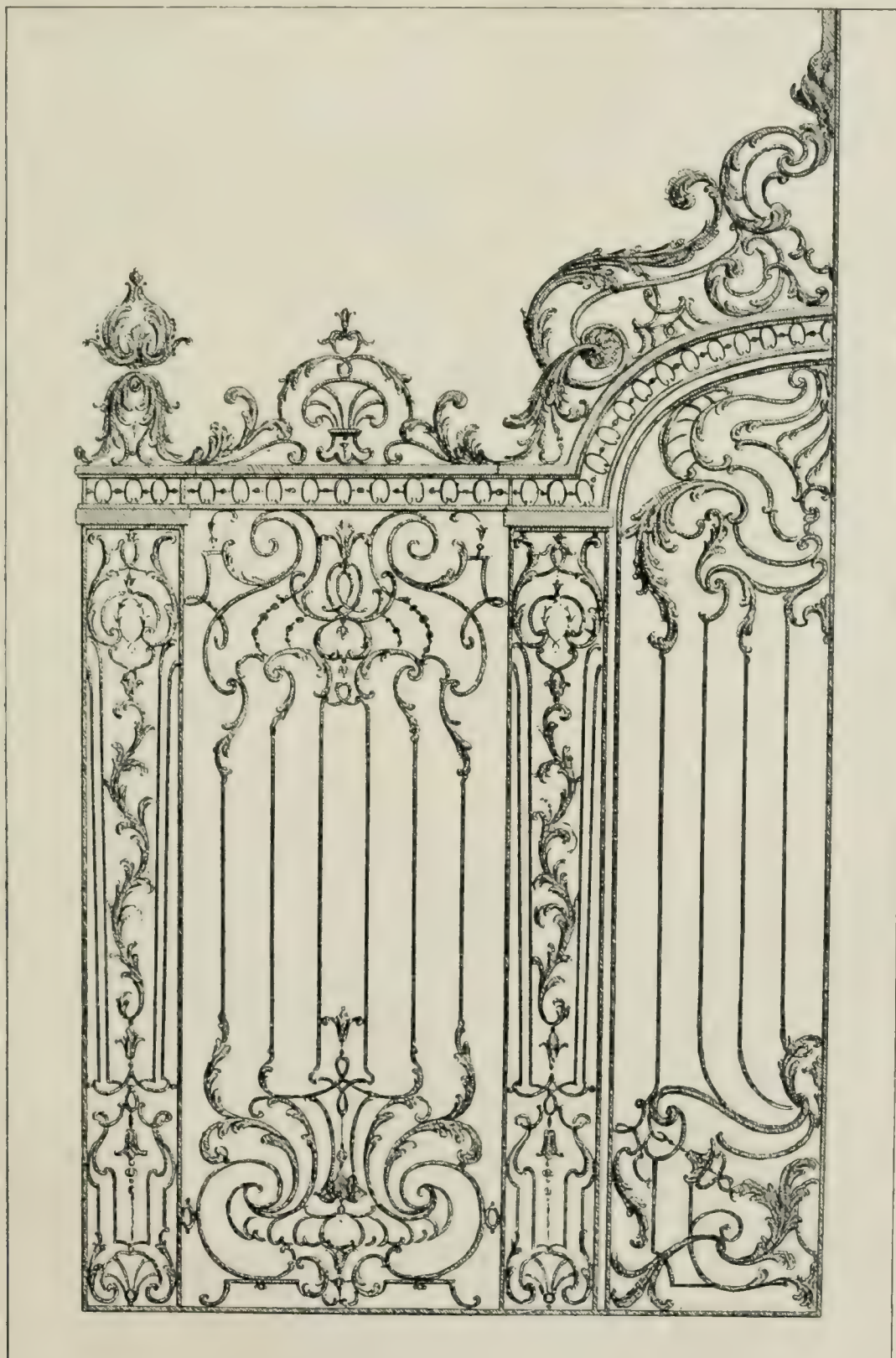


Abb. 110. Rokoko-Kirchengitter aus dem Schlosserbuche von G. Huquier um 1740.

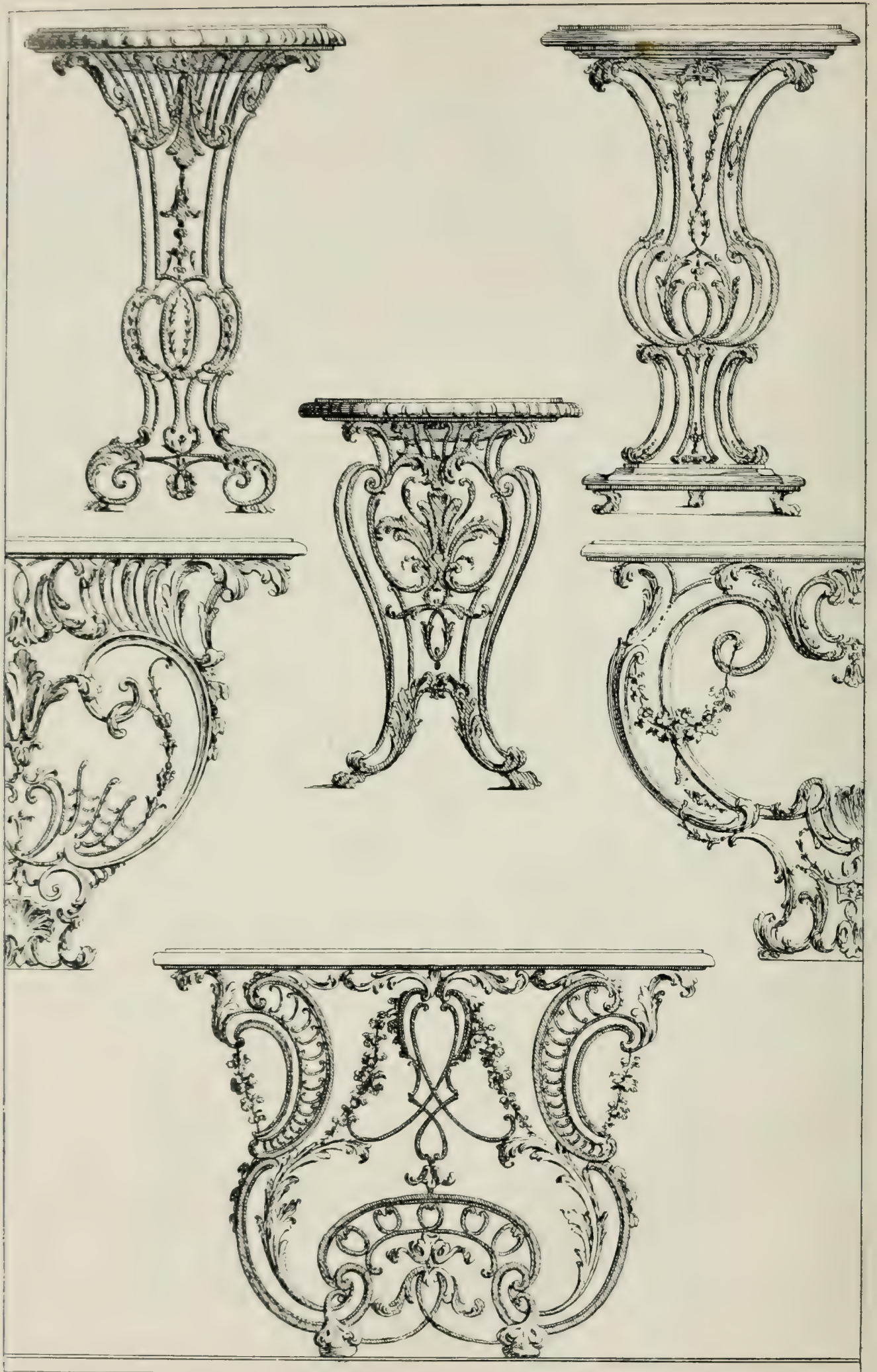


Abb. 111. Kohlenbeckenträger und Tische aus dem Schlosserbuche von G. Huquier.

manufaktur“ nennt. Es enthält Wandarme, einen Lampenträger, einen Osterkerzenleuchter (Abb. 112), ein Leseputz, ein Taufbecken und Aushängeschilder eines Uhrmachers. In einer anderen Ornamentstichfolge gibt er Bekrönungen für Schloß- und Kirchengitter, in einer dritten Ornamente in natürlichem Maßstabe zum Gebrauch für die Schlosser. Von dem Buche des Schlossers C. Michel, das 1750 erschien, liegt nur noch das Titelblatt mit zwei Wandarmen und zwei Konsoltischen vor, die gerade keine besonders hohe Vorstellung von dem Können ihres Schöpfers geben.

Durch großzügige Motive mit kräftig betontem Stabwerk, das durch Blumen-Girlanden, Vasen und sonstige Attribute bereichert ist, zeichnen sich die zahlreichen Gitterentwürfe im *Traité du beau essentiel dans les arts appliqués* von C. E. Briseux aus dem Jahre 1752 und der *L'art du bâtir des Maisons de campagne* desselben Verfassers vom Jahre 1761 aus. Ein Teil der in dem letzteren Werk enthaltenen Stiche mit Schmiedewerken trägt die Bezeichnung Bri (seux) inv. Bab(el) sc. Sämtliche Entwürfe zeigen große Verwandtschaft mit einer größeren Anzahl von Stichen mit Gittern, die Babel selbst als seine eigenen Erfindungen herausgab. (Abb. 113). Es liegt also hier wohl ein ähnliches Verhältnis vor, wie zwischen Oppenord und Huquier. Der Stecher Babel hat sich so in die Formenwelt des Briseux eingelebt, daß sie zu seiner eigenen geworden ist. Einer der spätesten Stecher für Schmiedeeisen in Rokokoformen endlich ist Moreau, der unter anderen 1762 eine Sammlung von Entwürfen für Balkone und Treppengeländer veröffentlichte. Die Zeichnung seines Gitterwerkes ist unklar und wenig bedeutend.



Abb. 112. Osterkerzenleuchter nach einem Stiche von J. V. Fontaine

Der höchste Triumph, den die Schlosserkunst unter Ludwig XV. feierte, knüpft sich an den Namen Jean Lamours, des Hofschlossers des Königs Stanislaus Leszczyński in Nancy, dessen Werk sich noch zum größten Teil — ein seltenes Glück — fast unversehrt erhalten hat. Lamours Vater war Stadtschlosser in Nancy. Indessen sein Sohn (geb. 1698) begnügte sich nicht mit dem väterlichen Unterricht; schon als Vierzehnjährigen treffen wir ihn in Metz. Dann unternahm er zwei Reisen nach Paris, um sich in der Schlosserkunst und im Zeichnen weiter auszubilden. Nach dem Tode des Vaters übernimmt Jean 1720 die Stelle des Stadtschlossers in Nancy. Unter anderem mußte er auch die Verpflichtung eingehen, für die Instandhaltung der öffentlichen Laternen und Glocken der Pfarrkirchen zu sorgen. An größeren Schmiedearbeiten finden wir zuerst ein Gitter mit dem Stadtwappen in der Kirche Saint Epure erwähnt, für welches er 1728 eine Zahlung von 1150 Livres erhielt. Zwei Jahre später ist er mit den Vorbereitungen zu einem großen Feuerwerk beschäftigt, welches beim Einzug des Herzogs Franz III. in Nancy abgebrannt werden sollte.¹⁾

¹⁾ Vgl. Cournault, C., Jean Lamour (Les artistes célèbres). Librairie d'art. Paris, D. Rouam. London, Gilbert Wood & Co.

Zu einer vollen Entfaltung seiner Talente gelangte er aber erst, als im Jahre 1737 auf Grund des Wiener Friedens Lothringen als selbständiges Herzogtum dem ehemaligen Polenkönig Stanislaus Leszczyński anheimfiel, nachdem dieser Fürst im polnischen Erbfolgekriege zum zweiten Male seinen Thron verloren hatte. Seinen politischen Ruhmesträumen entsagend, widmete der König sich hinfort in seinem

neuen Wirkungskreise seinen wissenschaftlichen und künstlerischen Liebhabereien. Durch seinen Architekten Emanuel Héré ließ er in Nancy und an anderen Orten Lothringens eine größere Anzahl Bauten errichten, in denen sich die Steinarchitektur mit den Schmiedearbeiten Lamours zu glücklicher harmonischer Wirkung vereinigte. Nancy wurde unter seiner Fürsorge eine Perle unter den französischen Städten.

Schon 1738 hatte Lamour Gelegenheit, dem Könige mit seiner Kunst zu dienen. Für die Grabkapelle, welche Stanislaus für sich und seine Gemahlin in Notre Dame de Bon Secours, der Hauptkirche Nancys, ausschmücken ließ, verfertigte er ein schönes vergoldetes Gitter, das aber schon 1792 einem Kunsthändler in die Hände geriet. Ebenfalls fielen der Vernichtung anheim die Schmiedearbeiten, die er einige Jahre später für das von Héré erbaute Schloß Chanteheux bei Lunéville hergestellt hatte. Es ist



Abb. 113. Balkone, Stich von Babel.

uns aber wenigstens in der Abbildung in Lamours Werk, auf das noch näher einzugehen sein wird, das Treppengeländer erhalten, welches schon die ausgesprochenen Rokokoformen zeigt, wie sie in den späteren Arbeiten Lamours erscheinen. Lamour erzählt uns, daß dasselbe, als Ludwig XV. 1744 durch Nancy kam, die Bewunderung aller Kenner im Gefolge des Königs erweckt hätte. Dann folgen die für Commercys hergestellten Gitterwerke, von denen ebenfalls mehrere auf einer Kupfertafel des Lamourschen Werkes dargestellt sind. Sie zeichnen sich durch eine lebendige, graziöse Linienführung des Stabwerks aus, sind aber etwas gedrängt und überladen in den Ornamenten.

Unter den zahlreichen noch vorhandenen Arbeiten, die Lamour für Nancy selbst schuf, bilden die Schmiedewerke, welche den Place Royale (jetzt Place Stanislas) schmücken, den Höhepunkt. Hier gelangte nämlich das Schmiedeeisen in einer monumentalen Form zur Anwendung, wie nie vorher noch nachher in ähnlichem Maßstabe. Der Platz bildet ein Rechteck von 124,44 m Länge und 166 m Breite und ist rings umher von Gebäuden umgeben. Die ganze Südseite ist vom Hôtel de ville eingenommen, das mit seinen gewaltigen Massen den Platz beherrscht. An den vier Ecken sind Öffnungen zwischen den den Platz umgebenden Bauten gelassen, außerdem münden an den beiden Schmalseiten Straßen ein. Diese sechs Zwischenräume sind nun von prächtigen schmiedeeisernen Aufbauten ausgefüllt, die dem Platz die zu einer künstlerischen Wirkung nötige Geschlossenheit geben. Die beiden Winkel des Platzes gegenüber dem Hôtel de ville nehmen zwei große triumphbogenartige Eisenbauten ein. Die übrigen vier Öffnungen — sämtlich Staßenmündungen — sind mit einfacheren, aber nicht minder kunstvollen portalartigen Anlagen abgeschlossen. Außerdem schmücken die Gebäude schöne Laternenträger, sowie eine fortlaufende Reihe von prächtigen Balkonen. Das Hôtel de ville besitzt 14 Balkone, von denen der mittlere allein eine Länge von 19 m hat, die übrigen Gebäude haben zusammen 56 Balkone. Auch die in der Mitte des Platzes stehende Statue des Königs (früher Ludwigs XV.) umgibt ein schmiedeeisernes Gitter. Alles prangt in reicher Vergoldung, im 18. Jahrhundert zum Teil in verschieden getönten Goldfarben. Den ganzen Platz umrahmt also ein fortlaufender Kranz herrlicher, im Glanz der Sonne strahlender Schmiedewerke, vergleichbar einem köstlichen Geschmeide am Halse einer schönen Frau.

Diese unvergleichliche Anlage ist zweifellos in ihren Grundzügen eine Schöpfung Emmanuel Hérés, welcher, indem er die Kunstfertigkeit Lamours zu würdigen verstand, diesem einen bedeutenden Anteil an der künstlerischen Ausschmückung des Platzes einräumte. Der Entwurf der Eisenarbeiten im einzelnen und ihre Ausführung geht indessen direkt auf Lamour zurück. Das Verhältnis beider zu einander wird klargelegt durch das Kupferwerk Hérés: Plans et Elevations de la Place Royale de Nancy vom Jahre 1753, als die Schmiedewerke noch in Arbeit waren. Auf den Tafeln, welche den Platz darstellen, sind sämtliche sechs Lücken mit gleichen Triumphbogen abgeschlossen, während doch bei der späteren Ausführung, wie schon erwähnt, vier eine ganz andere Gestalt erhielten. Ein besonderer Stich bringt dann die Abbildung eines der wirklich ausgeführten Abschlußgitter mit der Poseidongruppe; er trägt die Bezeichnung: Fait par J. Lamour Serrurier du Roy. Vergleicht man in-

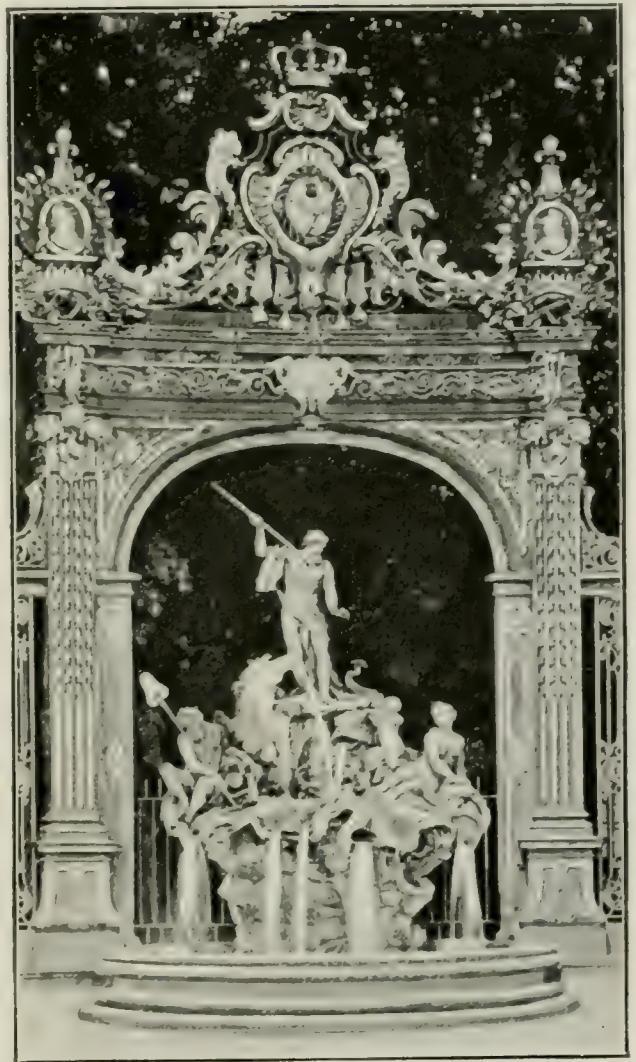


Abb. 114. Mittelteil des Abschlußgitters der Abb. 115.

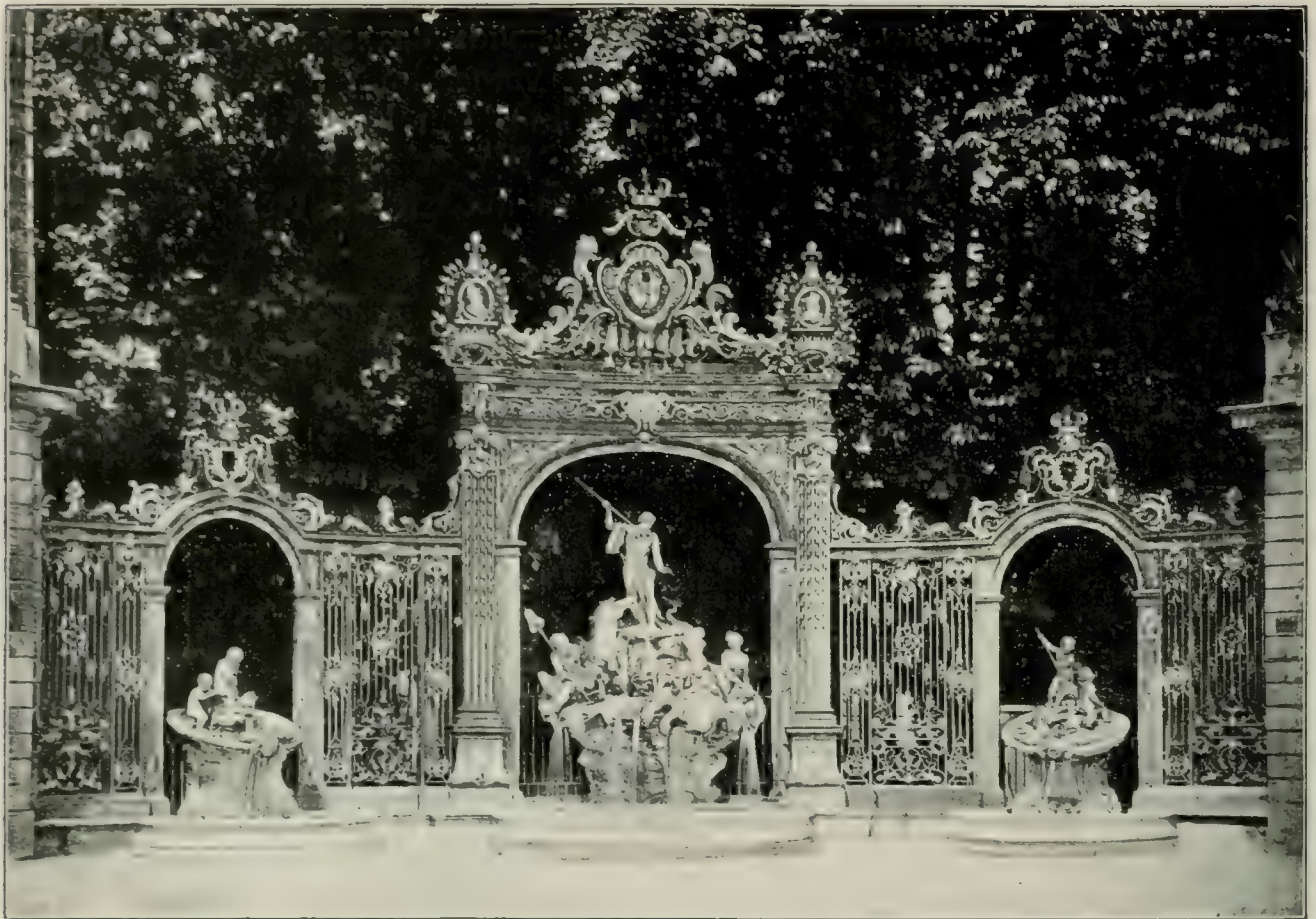


Abb. 115. Abschlußgitter des Place Stanislas in Nancy.

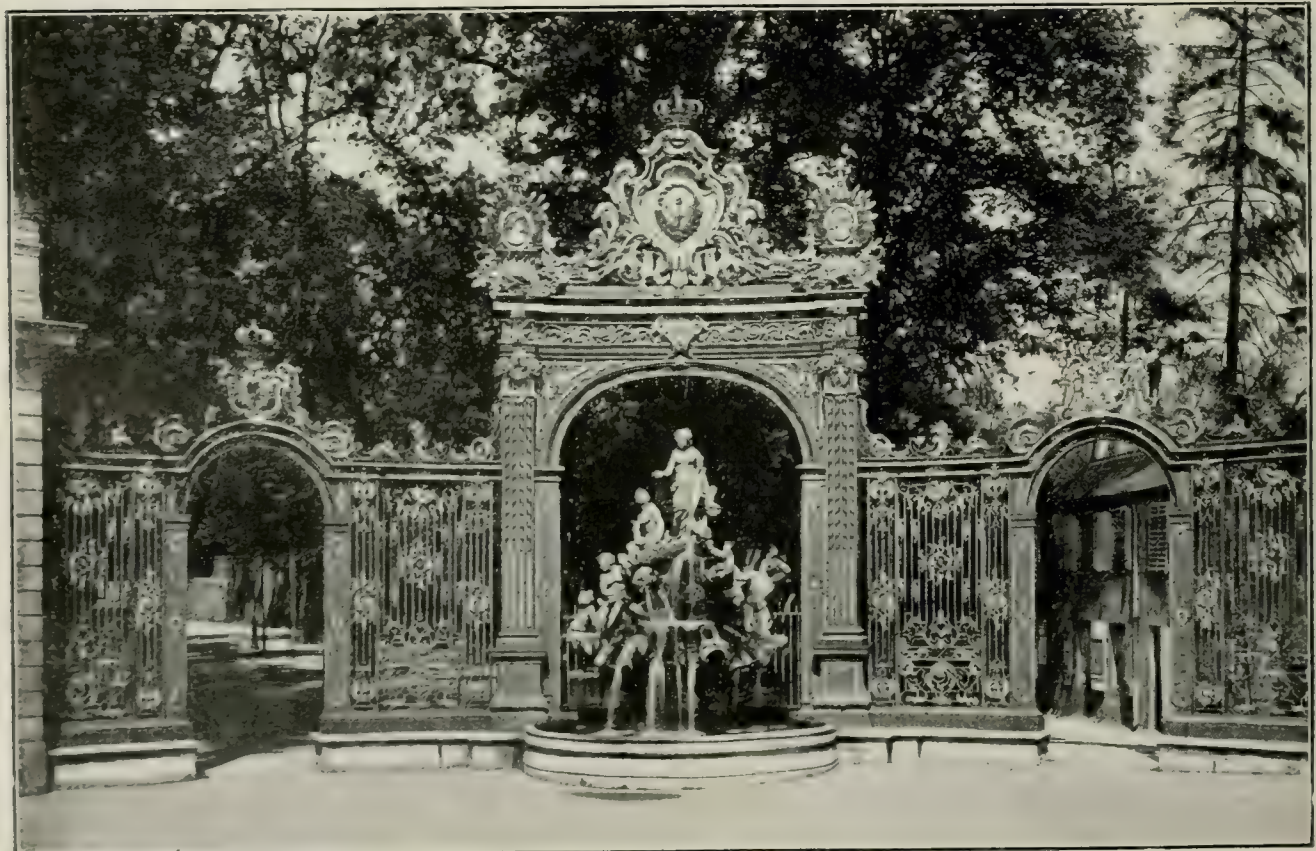


Abb. 116. Abschlußgitter des Place Stanislas in Nancy.

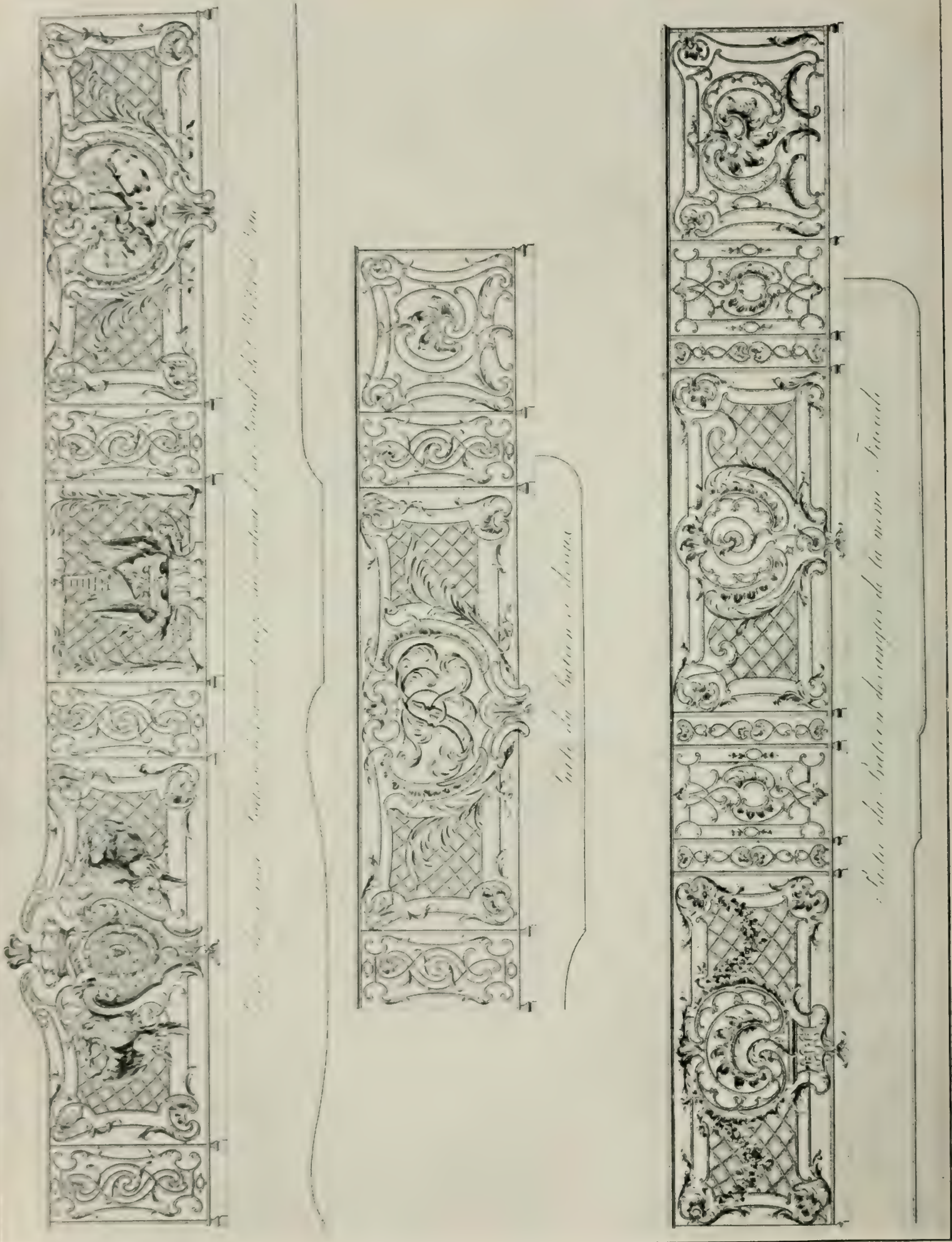
dessen diesen Entwurf mit der vorhandenen Anlage, so ergeben sich verschiedene Unterschiede. Die kleineren Felder unter den großen Füllungen zu beiden Seiten der Nebenportale fehlen. Die Bekrönung der Hauptportale ist niedriger. Außerdem hat dieser Vorentwurf doppelte Pilaster zu Seiten der mittleren Öffnung, während das ausgeführte Werk nur einfache Pilaster besitzt. Es ist leicht ersichtlich, worauf diese Veränderungen, die das fertige Werk gegenüber diesem ersten Entwurf aufweist, hinzielen; sie sollen dem Triumphbogen eine größere Höhengausdehnung geben gegenüber dem erwähnten Entwurfe, der etwas gedrückt und in die Breite



Abb. 117. Eingangsgitter zum Platze Stanislas in Nancy.

gezogen erscheint. Vielleicht hat der König selbst den Anstoß zu dieser Umgestaltung gegeben. Lamour berichtet uns wenigstens in der Einleitung seines Werkes, daß Stanislaus seine Werkstatt besucht und seine Zeichnung korrigiert habe. Die angeführte Unterschrift des Stiches kann demnach nur auf die geistige Urheberschaft Lamours sich beziehen.

Die beiden Abschlußgitter, bei denen die Kunst Lamours sich am höchsten erhebt, dienen als Umrahmungen zweier Fontänen, von denen die eine mit der Figur des Poseidon, die andere mit der der Amphitrite, beide umgeben von Meergottheiten und Amoretten, geschmückt ist. In den seitlichen Portalen des einen Aufbaues sind kleine Gruppen mit Amoretten und Delphinen eingestellt, die des Gegenstückes dienen als Durchgänge. Die in Blei gegossenen Gruppen sind ein Werk des Bildhauers Barthélemy Guibal, von dessen Hand auch die früher in der Mitte des Platzes stehende Statue Ludwigs XV. herrührte. Reicher Baumschlag dient den beiden Aufbauten als wirksamer Hintergrund. Die Gitterwerke selbst sind mit Ausnahme des



Grande balustrade en fer forgé au balcon de la ville de Nancy

Grande balustrade en fer forgé

Grande balustrade en fer forgé de la ville de Nancy

Abb. 118. Balkone des Hôtel de ville de Nancy (Lamour, Recueil).

kleinen Steinsockels mit vieler Kunst aus Eisen gebildet. Sie haben eine Breite von 23,45 m, eine Höhe von 10,60 m. Besonders prächtigen Schmuck trägt das Mittelportal. Die Kapitelle der Pilaster tragen als Zierat einen Hahn und eine Sonnenmaske, die Zwickel zwischen Architrav und Rundbogen sind mit Waffentrophäen ausgefüllt. Die hochaufragende Bekrönung zeigte ursprünglich in ihrer Mitte das Wappen der französischen Könige. Zur Zeit der Revolution wurde dasselbe indessen, ebenso wie die Namenszüge des Königs Stanislaus in den Aufsätzen der seitlichen Portale, ausgebrochen. Bei einer Wiederherstellung des Gitters im Jahre 1864 ersetzte man die drei Lilien des bourbonischen Wappens durch die Distel der Stadt Nancy. Auch die beiden pyramidenförmigen Aufsätze oberhalb der Pilaster, welche die Medaillons des Mars, der Minerva, des Apollo und der Ceres, umgeben von Fahnen und kriegerischen Emblemen, zeigen, waren 1831 wegen ihres schlechten Erhaltungszustandes entfernt worden. Erst als man 1879 in der Rumpelkammer eines Schlossers einen dieser Aufsätze wiederfand, entschloß man sich, sie zu erneuern. Der Schlosser Lipmann in Straßburg stellte die vier Aufsätze für 11000 Frcs. wieder her. (Abb. 114—116).



Abb. 119. Treppengeländer im Hôtel de ville zu Nancy.

Nicht nur als gewaltige technische Leistungen, sondern auch als vollendete Kunstwerke zwingen uns diese beiden Schmiedewerke hohe Bewunderung ab. Es ist ein reifes, abgeklärtes Rokoko, das mit mannigfaltiger Ausbildung des Ornaments im einzelnen klare Linienführung im ganzen und ein weises Maßhalten in der Anwendung der Ziermotive verrät. Neben jener palmenschoßartigen Bildung, die sich als Ausläufer des Laubwerks aus der Zeit Ludwigs XIV. ergab, erscheint das Muschelwerk in voller Ausgestaltung. Während dieses Muschelwerk als unpersönliches Ornament die Schwingungen des Stabwerkes begleitet, findet daneben auch das naturalistische Pflanzenornament, den Gesetzen seines natürlichen Wachses folgend, eine bescheidene Anwendung, weniger bei den Triumphbogen, als bei den übrigen vier die Zugänge des Platzes umfassenden Portalanlagen, bei denen es in den Gesimsbekrönungen, den Laternenarmen

und Vasen auftritt. Diese Portale schieben sich von den die Straßenmündungen einrahmenden Häusern auf den hier erweiterten Trottoirs in die Straßen hinein; nach dem Fahrdamm zu schließen sie mit einem sehr schön gezeichneten Pfeiler ab, der eine Blumenvase trägt. An diesen Pfeilern sind Laternenträger angebracht, deren Endigungen als Hähne u. dgl. gestaltet sind, die in ihren Schnäbeln Laternen von



Abb. 120. Tafel mit der Widmung in „Lamour, Recueil des ouvrages en serrurerie“.

gefälligen Formen tragen. Zwischen den Pfeilern ist ein offener Raum gelassen, hinlänglich breit, um zwei Wagen den Durchgang zu gestatten. Es ist möglich, daß man lediglich aus Verkehrsrücksichten von den ursprünglich auch hier geplanten Triumphbogen abgegangen ist. Die Zeichnung der Füllungen dieser Portale entspricht den betreffenden Gegenstücken an den Triumphbogen fast genau (Abb. 117).

Von den den Platz umgebenden Balkonen ist der mittlere der ersten Etage des Hôtel de ville besonders prunkvoll ausgestattet (Abb. 118). Die Mitte nimmt das Wappen des Königs ein mit den Ordensketten des h. Geistes und des h. Michael. Zwei große Adler halten das Wappenschild, sie heben sich von einem Gittermuster ab, bei welchem die rautenförmigen Öffnungen mit einem Vierblattornament gefüllt sind. Wir erfahren von Lamour, daß er bei diesem Stück die Wirkung der ziselierten



Abb. 121. Bekrönung (Lamour, Recueil des ouvrages en serrurerie).

Bronze habe erreichen wollen. Auch das Innere des Hôtel de ville birgt eine bedeutende Leistung Lamours, das Treppengeländer, das mit einer überströmenden Fülle von Muschelwerk ausgestattet ist. Die stark bewegten Linien des Stabwerks scheinen in ihrem vorwärts drängenden Streben den, der die Treppe hinaufsteigt, mit sich fortzuziehen (Abb. 119). Mit besonderem Stolz hebt Lamour hervor, daß die 25 m lange Handleiste des Geländers so geschickt zusammengefügt sei, daß sie aus einem Stück zu bestehen scheine. Lamour erhielt für die zum Schmuck des Hôtel de ville ausgeführten Arbeiten 60411 Livres, für die Gitterwerke der Place Royale 149324 Livres. Für die Vergoldung der Gitter und Balkone bekam die Witwe des Philipp Niclos 1372, Nicolas Gastaldy 17328 Livres, für den Anstrich wurde dem Maler Charles Devarenes 776 Livres ausgezahlt.¹⁾ Nach vierjähriger Arbeit waren die Gitter samt dem übrigen Schmuck des Platzes vollendet. Den festlichen Abschluß bildete die Enthüllung des Denkmals Ludwigs XV., welche am 26. November 1755 unter großen Feierlichkeiten begangen wurde. Die Fontänen speiten an diesem Tage Wein aus, und vier Stadträte warfen von den Balkonen des Platzes Geld unter das Volk.

¹⁾ Vgl. *Compte général de la dépense des édifices et bâtiment que le roi de Pologne a fait construire pour l'embellissement de Nancy. Lunéville 1761.*

Auch die benachbarte Place de la Carrière ist mit Gitterwerken von Lamour ausgestattet, die in ihrer Bildung an die Portale der Place Royale erinnern. Zwei prächtige Gitter von seiner Hand besitzt auch die Kathedrale; das eine schließt die Grabkapelle des Kardinals Karl von Lothringen ab, das andere die des Prälaten du Bouzey. Die vier anderen Kapellengitter stammen von anderer Hand, sie sind bezeichnet: Jean Maire 1759. Von den übrigen noch in großer Zahl in Nancy erhaltenen Arbeiten Lamours verdienen die Balkone der ersten Etage seines Hauses, rue Notre Dame Nr. 32, wegen der hohen Vollendung der Arbeit besondere Erwähnung.



Abb. 122. Portal vor dem Hôtel Dieu zu Troyes.

Blatt innerhalb einer schönen Rokokoumrahmung angebracht, welche im Stile seiner Schmiedearbeiten gehalten ist. Auf der unteren Leiste des Rahmens sind in einer kleinen Vignette schmiedende Amoretten in einer Grotte dargestellt. Der obere Teil des Rahmens umschließt ein größeres, von Collin gestochenes Bild, welches den Besuch des Königs in der Schmiede Lamours nach einem jetzt in Lunéville befindlichen Gemälde Bénards vorführt (Abb. 120). Man ist gerade mit der Herstellung eines der beiden Triumphbogen der Place Royale beschäftigt. In der Mitte der Schmiedewerkstatt steht der König, ein wohlbeleibter Herr und mustert, mit einem Augenglas bewaffnet, einen der Pfeiler, auf den Lamour mit der rechten Hand hinweist, während er in der Linken den Plan des Ganzen hält. Im Hintergrunde sind mehrere Arbeiter

Lamour hat selber dafür gesorgt, daß sein Name der Nachwelt erhalten blieb, indem er 1767 seine besten Arbeiten in einem aufs prächtigste ausgestatteten Kupferstichwerk in Großfolio unter dem Titel: „Recueil des ouvrages en serrurerie, que Stanislas le Bienfaisant, Roy de Pologne, Duc de Lorraine et de Bar, a fait poser sur la place Royale de Nancy, à la gloire de Louis le Bien-Aimé; composé et exécuté par Jean Lamour son serrurier ordinaire avec un discours sur l'art de Serrurerie et plusieurs autres desseins de son invention Dédié au Roy“ veröffentlichte und dem König widmete.¹⁾ Die Widmung an den König ist auf dem ersten

¹⁾ Neudruck: Jean Lamour, Recueil des ouvrages en serrurerie. A. Levy. Paris.

mit der Montierung des Triumphbogens beschäftigt, im Aufsatz des mittleren Portals sind deutlich die drei Lilien der Bourbonen zu erkennen. Rechts davon arbeitet ein Mann mit einer großen Feile an einem Schraubstock, links im Vordergrund vergleichen mehrere Leute, über einen Tisch gebeugt, die geschmiedeten Eisenteile mit der Werkzeichnung. Die Kamine der beiden Schmiedeessen führen direkt zu den Fenstern hinaus. Es war eine alte, nicht mehr im Gebrauch befindliche Kirche, in der Lamour seine Werkstatt eingerichtet hatte.

In großen Stichen führt uns dann Lamour seine wichtigsten Werke vor. Besonders wertvoll sind die Abbildungen solcher Schmiedearbeiten, die nicht mehr vorhanden sind, wie die von Commercys und Chanteheux. Andere Entwürfe scheinen überhaupt nicht zur Ausführung gelangt, sondern als Vorlagen gezeichnet zu sein. Dazu gehören eine größere Anzahl von Wandarmen für Laternen und Aushängeschilder mit den Wappen des Königs, des Dauphins usw., ferner Bekrönungen aller Art, zum Teil mit kirchlichen Emblemen und Kerzenhaltern versehen. Einer dieser Aufsätze enthält das Wappen, das den französischen Schlössern verliehen wurde; an den beiden Pyramiden rechts und links sind Schlosserwerkzeuge u. dgl. angebracht (Abb. 121). Des

gotischen Schlosses, das Lamour abbildet, ist schon Erwähnung getan (S. 27). Die letzte Tafel bietet Ornamente in natürlicher Größe.

Stanislaus wußte in wahrhaft königlicher Art seinen Hofschlosser zu ehren. Er ließ sein eigenes Porträt und das Lamours als Gegenstücke in gleicher Größe in Pastell malen und schenkte beide dem Künstler. Die Bilder befinden sich jetzt im lothringischen Museum zu Nancy. Lamour trägt auf dem Porträt die Tracht des Hofmannes, Rock und Weste von blauem Sammet mit goldenen Borten. Im Hintergrunde wird ein Stück eines der Triumphbögen der Place Royale sichtbar.

Mit dem Tode des Königs im Jahre 1766 scheint auch Lamours Tätigkeit im

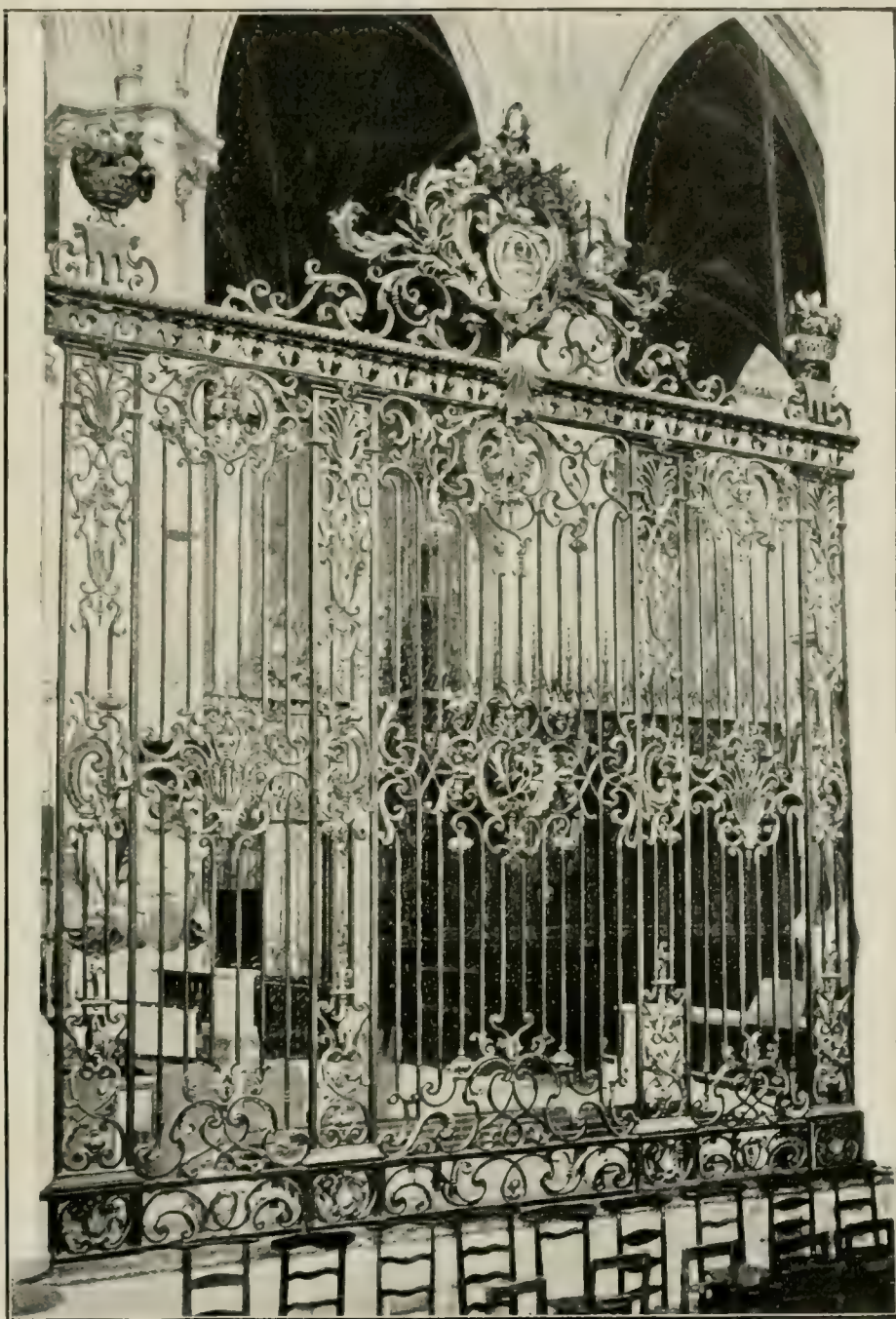


Abb. 123. Gitter in der Kathedrale zu Amiens.

wesentlichen ihren Abschluß erreicht zu haben. Die reichen Aufträge, die während der Regierung Stanislaus' ihm zugeflossen waren, hatten ihm nicht nur einen ehrenvollen Namen, sondern auch einen nicht unbedeutenden Reichtum verschafft. So war er in der Lage, eine Sammlung von Gemälden und anderen Kunstsachen allmählich zu erwerben, welche er Freunden der Kunst gern zu zeigen pflegte. Unter seinen Mitbürgern genoß er hohes Ansehen. Die Advokaten Nancys erwiesen ihm

die Ehre der Aufnahme in ihre religiöse Bruderschaft. Er starb 1771.

Gegenüber dem Reichtum an Schmiedewerken, welche die Stadt Nancy der Tätigkeit Lamours verdankt, ist das, was in anderen Städten Frankreichs von Eisenarbeiten in Rokokoformen sich erhalten hat, verschwindend gering. Zu nennen ist noch das prachtvolle Portal, welches den Vorhof des Hôtel Dieu in Troyes abschließt, eine Arbeit des Schlossers Pierre Delphin. Es dürfte etwa der Zeit von 1730—1740 angehören und soll ursprünglich für die Abtei Clairveaux angefertigt worden sein (Abb. 122). Besonders schön baut sich die Bekrönung auf. An den aufsteigenden Seiten ranken sich üppige, palmen-schoßartige Blattbüschel empor. Rechts und links vom Portal sind die Wappen der Champagne und von Navarra angebracht, während die Torbekrönung

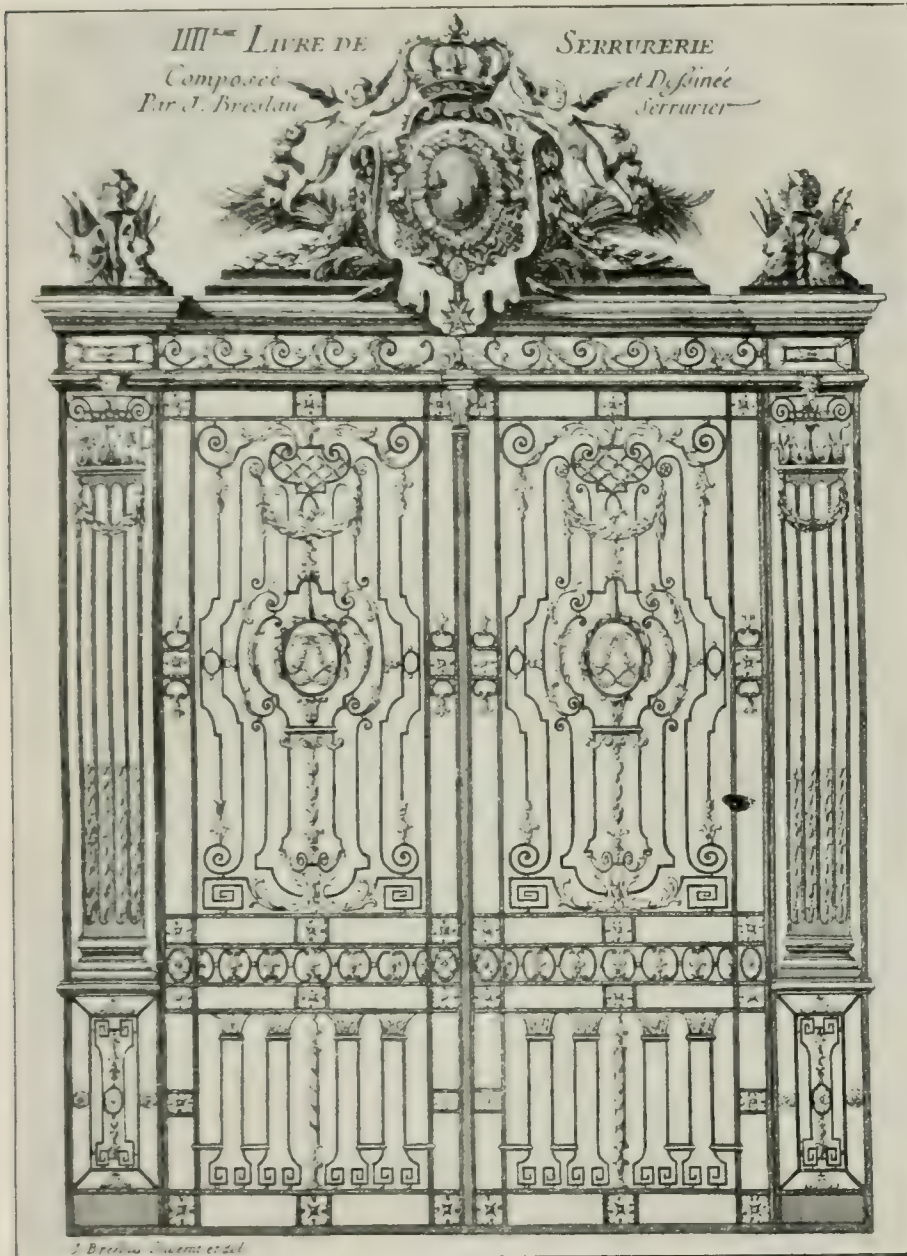


Abb. 124. Portal nach einem Stiche von J. Breslau.

das Königswappen trägt. Die Gestaltung der Torflügel mit den parallel laufenden Stäben, von denen jedesmal der zweite und dritte durch einen breiten Bund zusammengefaßt sind, weist auf ähnliche Bildungen aus der Zeit Ludwigs XIV. zurück. Unter den stattlichen und umfangreichen Gitterwerken, von denen sich in den Kirchen noch mehrere an Ort und Stelle befinden, verdienen eine besondere Hervorhebung die den Chor und die Kapellen abschließenden Gitter in der gotischen Kathedrale zu Amiens (Abb. 123). Der vornehmste Schmuck der Gitterfüllung sind palmetten- und kartuschenartige Ornamente aus zackigem Muschelwerk. In den Aufsätzen ist reiche Verwendung von natürlichen Blumen gemacht. Der Schlosser Veyrens zu Corbie führte das Gitter nach Entwürfen von René Michel Slodtz aus.

Veyrens verfertigte auch einen Baldachin in Gestalt einer Palme für den Hauptaltar der Abteikirche zu Valvire, der vor der Ablieferung in Amiens ausgestellt wurde. Auch sonst pflegten die Schlosser besonders kunstvolle Arbeiten nach ihrer Herstellung dem Publikum zu zeigen. So konnte der berühmte, aus vier Palmen mit dem



Abb. 125. Fenstergitter nach einem Stiche von J.-F. Forty.



Abb. 126. Fenstergitter nach einem Stiche von J.-F. Forty.

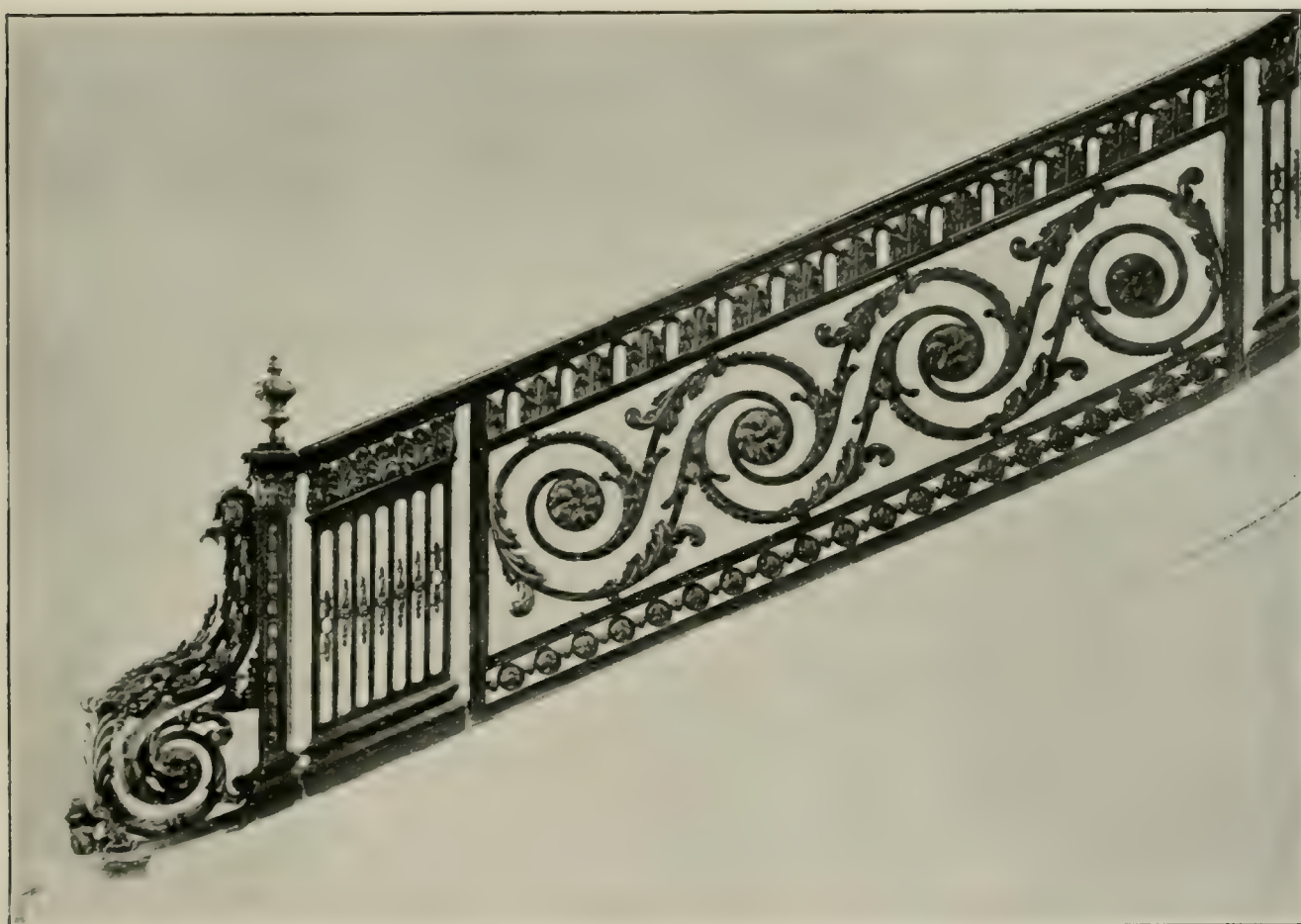


Abb. 127. Treppengeländer in der Ecole militaire zu Paris.

Osterlamm und anbetenden Engeln bestehende Baldachin, den der Schlosser Gérard 1769 für die Kirche St. Geneviève in Paris herstellte, drei Tage lang gegen Eintrittsgeld besichtigt werden.¹⁾

Entsprechend ihrer konservativen Tendenz, längere Zeit als die übrigen Kunstübungen sich Neuerungen gegenüber zu verschließen, gewährt die Schmiedekunst auch dem Stil, den man mit dem Namen Ludwigs XVI. zu bezeichnen pflegt, erst verhältnismäßig spät Aufnahme. Während auf anderen Gebieten schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts klassizistische Neigungen sich geltend machen, treten dieselben in Eisen-

¹⁾ Vgl. Havard, H., Dictionnaire de l'ameublement unter dem Worte Serrurerie.

arbeiten im großen und ganzen erst in den siebziger Jahren auf. So kommt es, daß wenigstens in der Schmiedekunst so ziemlich der Stil Ludwigs XVI. sich mit der Regierungszeit dieses unglücklichen Monarchen deckt.

Ludwig XVI. übte, ebenso wie Ludwig XIII., selbst das Schlosserhandwerk aus. Noch jetzt existiert seine Schmiedewerkstatt. Sie befindet sich im Dachstockwerk der Hauptfassade der Cour de Marbre in Versailles rechts von der Uhr. Hier verfertigte Ludwig XVI. mit Unterstützung des Schlossers Gamain, der während der Revolution in schändlichster Weise den König verraten sollte, und eines Gehilfen, namens Durey, Schlösser, Schlüssel, Riegel, Hämmer u. a. Der robusten Natur des Königs sagten diese alle Körperkräfte anspannenden Arbeiten besonders zu. Seine delikate Gemahlin nahm freilich öfter Anstoß, wenn er mit Händen, die die Arbeit geschwärzt hatte, erschien. Sie nannte ihn wohl im Scherze ihren Vulkan. Es wird erzählt, daß der König, als einst Feuer in einem benachbarten Gemach ausgebrochen war

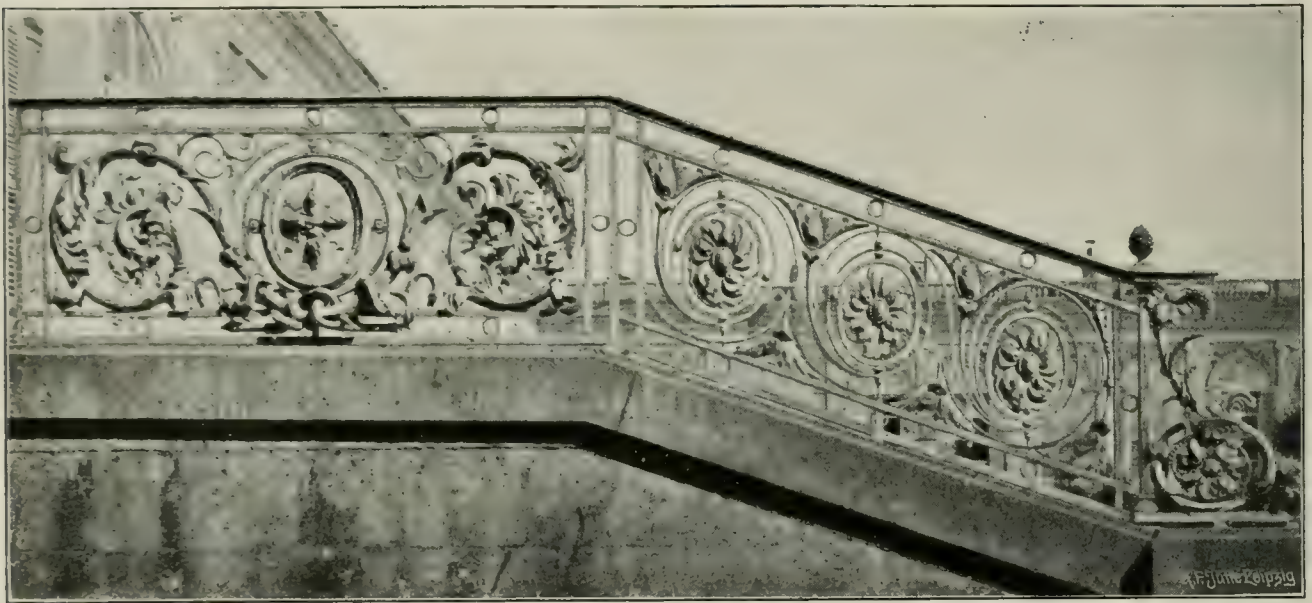


Abb. 128. Geländer am Schlosse Grand-Trianon.

und man die Pforten desselben nicht öffnen konnte, selbst mit seinen Werkzeugen herbeigeeilt und die Tür aufgebrochen habe, so daß man des Feuers Herr werden konnte.¹⁾ Im Conservatoire des arts et métiers zu Paris werden noch die Werkzeuge, deren der König sich bediente, aufbewahrt.

Auch für den Stil Ludwigs XVI. sind wir in der Schmiedekunst vor allem auf die Ornamentstiche angewiesen. Sie zeigen uns im allgemeinen ein starkes Sinken der künstlerischen Erfindung, es sind meistens trockene öde Kompositionen, die mit der sonstigen zierlichen Eleganz und Grazie dieses Stiles wenig gemein haben. Zu den frühesten Stichen von Schmiedewerken dieser Art gehören die im 5. Bande der *Recueil élémentaire d'Architecture* des Architekten Neufforge erschienenen Tafeln mit Eisenarbeiten. Es sind ziemlich langweilige und geschmacklose Entwürfe von schlichter, meist gradliniger Bildung; wo gebogene Linien vorkommen, bewegen sie sich meistens in der Kreisform. Auch die in dem etwa zehn Jahre später veröffentlichten Supplementbande abgebildeten zahlreichen Schmiedearbeiten weisen keinen nennenswerten Fortschritt auf.

Neben solchen radikalen Unternehmungen, an die Stelle der keck geschwungenen Linienzüge des Rokoko streng symmetrische Linienkompositionen zu setzen, stehen

¹⁾ Siehe d'Hézacques a. a. O. S. 159.

dann Arbeiten, die noch das geschweifte Stabwerk beibehalten haben, wie z. B. das Vorlagewerk des Schlossermeisters Gabriel Bonthomme von 1775, in dem nur die mäanderförmigen Endigungen der Stäbe eine ernstere Note in die im übrigen lebendige Bewegung des Stabwerkes bringen. Die ungefähr in dieselbe Zeit fallenden Veröffentlichungen des Schlossermeisters J. Breslau bieten Vorlagen für Gitter, welche in ihrer Komposition lebhaft an Arbeiten aus der Zeit Ludwigs XIV. anklingen; sie sind nur insofern abgewandelt, als die Linienführung durch eine ausgedehnte Verwendung gerader Linien statt der gebogenen lebloser und kälter geworden ist (Abb. 124). Die großen, reich ausgestatteten Portale sind mit Bekrönungen versehen, welche mit Trophäen, Wappen, Figuren u. dgl. geschmückt sind. Einen Anhalt zur

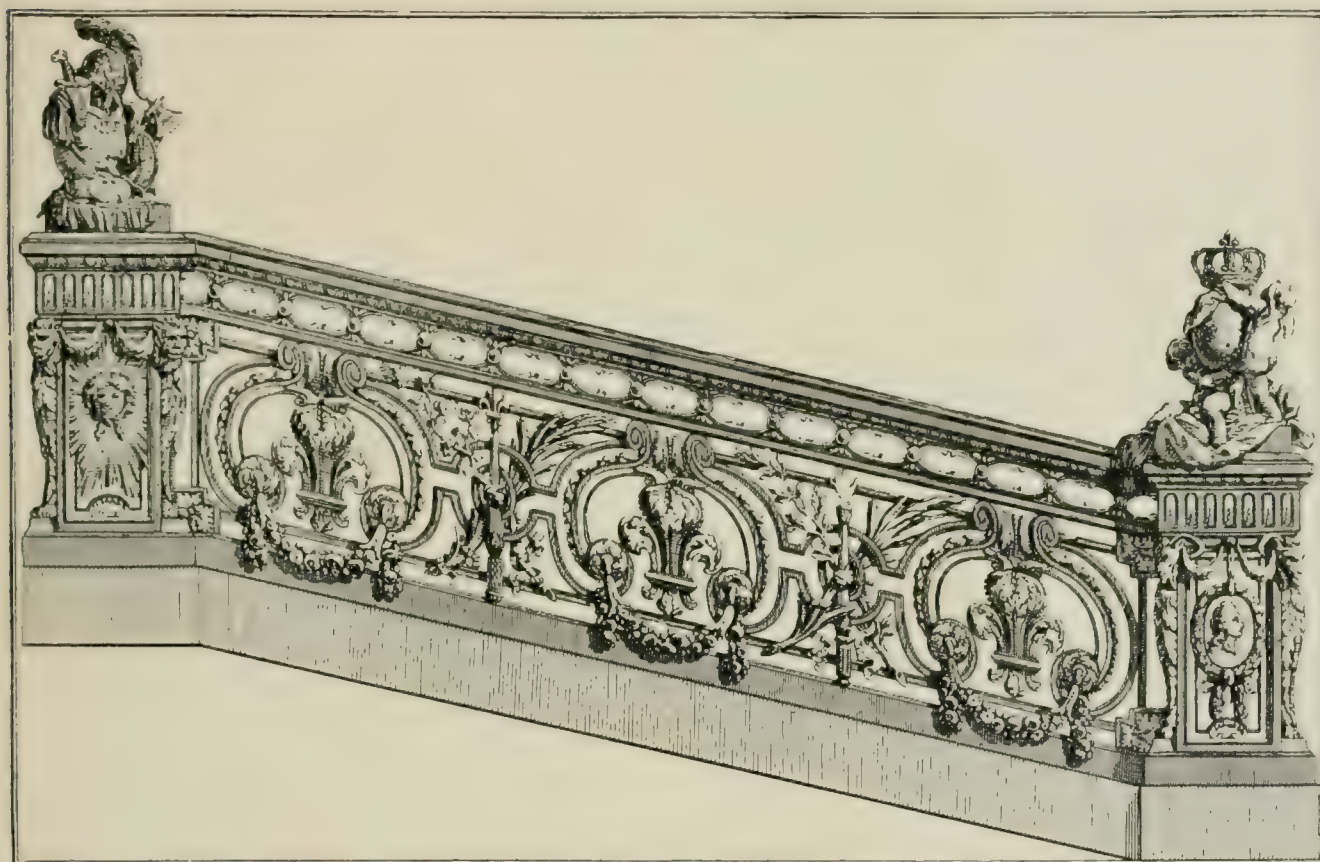


Abb. 129. Treppengeländer nach einem Stiche von J.-F. Forty.

Bestimmung der Zeit, in welcher die Stiche Breslaus entstanden sind, geben mehrere Folgen von Entwürfen mit der Bezeichnung: *Inventé et dessiné par B . . . en 1775*, welche zum großen Teil Gegenstücke nach Breslau enthalten.

Der führende Meister unter den Ornamentstechern für Schmiedeeisen aus jener Zeit ist Jean-François Forty, der sich selbst als *Dessinateur* bezeichnet. Er bietet in drei Folgen zu je sechs Blatt Fensterbrüstungen, Balkone und Treppengeländer. Unter Fensterbrüstungen (*appuis des fenêtres*) sind in den Fensterrahmen eingespannte niedrige Gitter im Gegensatz zu den aus der Fläche der Mauer hervortretenden Balkonen zu verstehen. Alle seine Entwürfe erfreuen durch flotte, sichere Linienführung und Großzügigkeit der Motive, die von eigenartiger, selbständiger Erfindung sind. Die Füllungen seiner Fensterbrüstungen und Balkone enthalten gewöhnlich ein einheitliches, großes Ornamentmotiv von schöner und mannigfaltiger Zeichnung (Abb. 125/6). Bei manchen herrscht das Stabwerk fast allein vor, bei den meisten wird ein größerer oder geringerer Gebrauch von Akanthusblättern, -rosetten und kelchen gemacht. Bei reicheren Arbeiten kommen dicke Blattgirlanden, Vasen und

Embleme allerlei Art hinzu. Besonders stattlich und prunkvoll sind seine Treppengeländer. Neben der aus einer Folge von Balüstern bestehenden älteren Form des Treppengeländers bringt er mehrere in dieser Zeit beliebte Bildungen, bei der die ganze Füllung des Geländers sich aus einem einzigen Motiv zusammensetzt, dem sogenannten „laufenden Hunde“, welches aus einer Aneinanderreihung von schräggestellten S-förmigen Stäben oder Bändern besteht. Diese S-Schnörkel stoßen entweder mit ihren Spitzen zusammen, oder sie sind so aneinander gefügt, daß die übereinanderliegenden Teile zweier sich begegnenden S-Stäbe kleinere oder größere Kreise oder Ovale mit eingeschriebenen Akanthusrosetten bilden, wie bei dem Treppengeländer der Ecole militaire (Abb. 127) oder dem Geländer am Schloß Grand

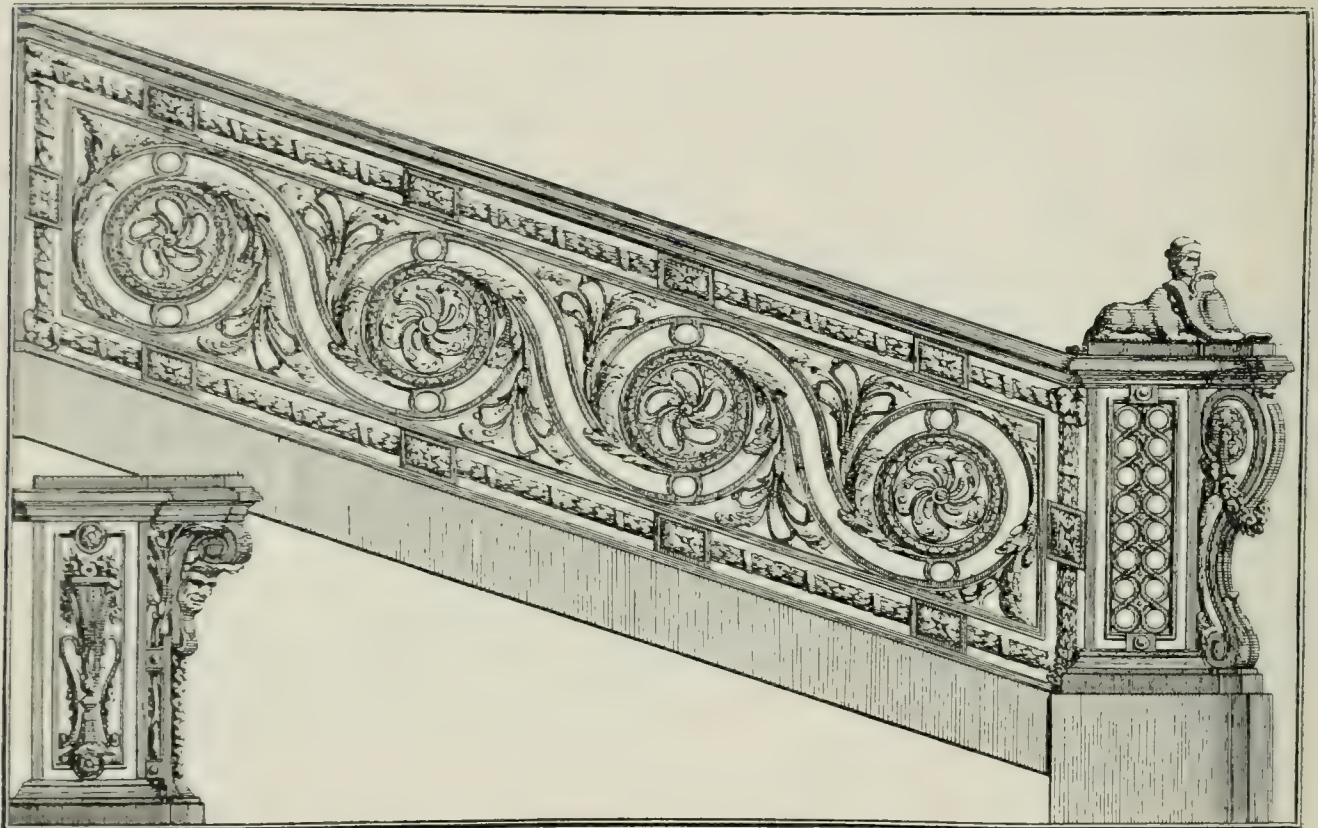


Abb. 130. Treppengeländer nach einem Stiche von J.-F. Forty.

Trianon (Abb. 128). Die aufsteigende Bewegung dieses Ornaments eignet sich vortrefflich für den Zweck des Treppengeländers und bietet eine der besten Lösungen dieser schwierigen Aufgabe, die stets dem Schlosser viel Kopfzerbrechen gemacht hat. Ein besonders prächtiger Entwurf stellt in der Füllung sich wiederholende heraldische Lilien in einer nierenförmigen Umrahmung als Hauptmotiv dar, dazwischen sind jedesmal Szepter auf gekreuzten Palmen- und Lorbeer- bzw. Efeuzweigen angebracht. Die mit der Sonnenmaske und einem Medaillon geschmückten Pfeiler tragen eine Kriegstrophäe und zwei Putten mit dem königlichen Wappen. Wie aus den erhaltenen Originalen jener Zeit ersichtlich ist, waren die Ornamente wohl zur Ausführung in Bronze bestimmt, nur das Stabgerüst wurde aus Eisen gebildet (Abb. 129/30).

Verwandt mit Fortys Arbeiten, aber etwas nüchterner und trockener sind die Entwürfe des Architekten Desboeufs du Saint-Laurent, welche, von Pelletier graviert, in drei Heften zu sechs Tafeln (Balkone, Treppengeländer und Portalbekrönungen) erschienen. Das erste Heft trägt das Datum 1775. Bei seinen Treppengeländern

benutzt Desboeufs neben dem laufenden Hunde eine Reihe von zwei konzentrischen Kreisen, die entweder sich mit ihren Peripherien berühren (Abb. 131) oder sich überschneiden, wie bei der Treppe im Schloß zu Compiègne (Abb. 132). Weniger glücklich sind die Entwürfe für Balkone, bei denen er Muster benutzt, die nicht nur in der horizontalen, sondern auch in der vertikalen Richtung, also nach allen vier Seiten hin rapportieren, d. h. nicht abschließen, sondern beliebig weiter fortgesetzt werden können.

Die übrigen Zeichner für Schmiedearbeiten im Stil Ludwigs XVI., Boucher fils, Caillouet, Fay, Aubert Parent ver-

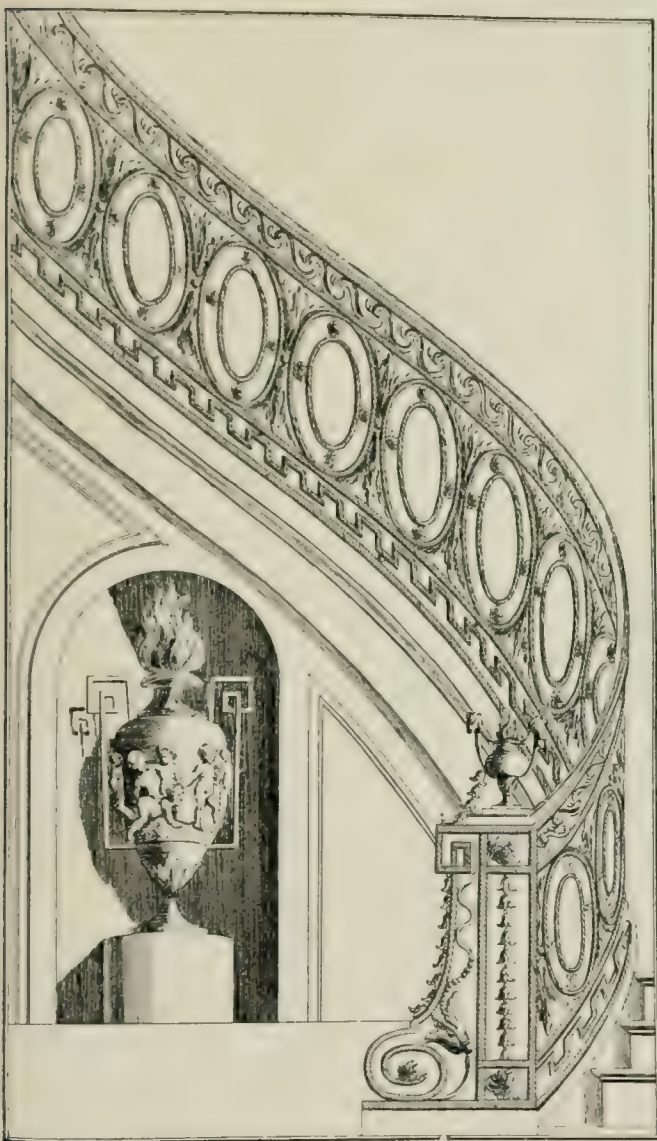


Abb. 131. Geländer nach einem Stiche von Desboeufs du Saint-Laurent.

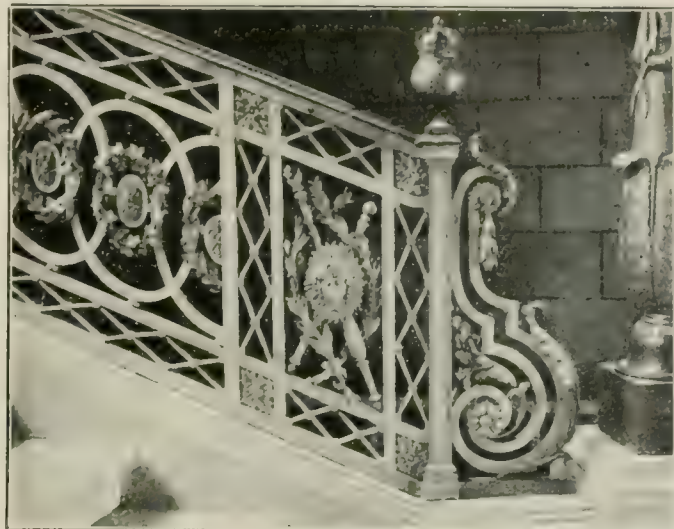


Abb. 132. Treppengeländer im Schlosse zu Compiègne



Abb. 135. Gitter in St. Germain-l'Auxerrois zu Paris.

dienen kaum Berücksichtigung. Ihre Arbeiten sind dürftig, phantasielos und ohne jeden Reiz. Auch Lalonde, sonst ein fruchtbarer Geist, kommt in seinen Entwürfen für Gitter selten über steife langweilige Stabgerüste hinaus. Seine Schlösser, Schlüssel, Riegel und Klopfer sind zur Ausführung in Bronze bestimmt. Man beschränkte sich für das Schmiedeeisen jetzt fast ausschließlich auf das Gitterwerk, und auch hier verwandte man für die Ornamente nunmehr vorzugsweise Bronze, das mit den zu- meist blank gefeilten Eisenstäben durch Niete verbunden wurde.

Eines der schönsten noch vorhandenen Beispiele dieser Verbindung von Schmiedeeisen mit Bronzeornamenten ist das Geländer der Haupttreppe in Petit-Trianon (Abb. 133). Hier sind die Eisenstäbe mit einem grünen Anstrich versehen, der vortrefflich zu den vergoldeten Bronzeornamenten steht. Besonders prächtig ist der wie ein Schlangenleib sich aufbäumende Anlauf gestaltet. Der Knauf hat die Form einer Vase. Die erste Füllung hinter dem Anlauf ist mit reichem Schmuck versehen, eine an einem Bande aufgehängte Lyra und ein Merkurstab zwischen einem Palmen- und Lorbeerzweige; das mittlere Feld des ganzen Geländers trägt die Initialen der Königin Marie Antoinette, die indessen erst später hinzugefügt sind, da das Geländer wahrscheinlich zwischen 1765 und 1768 geschaffen ist und zwar von Gamain, dem

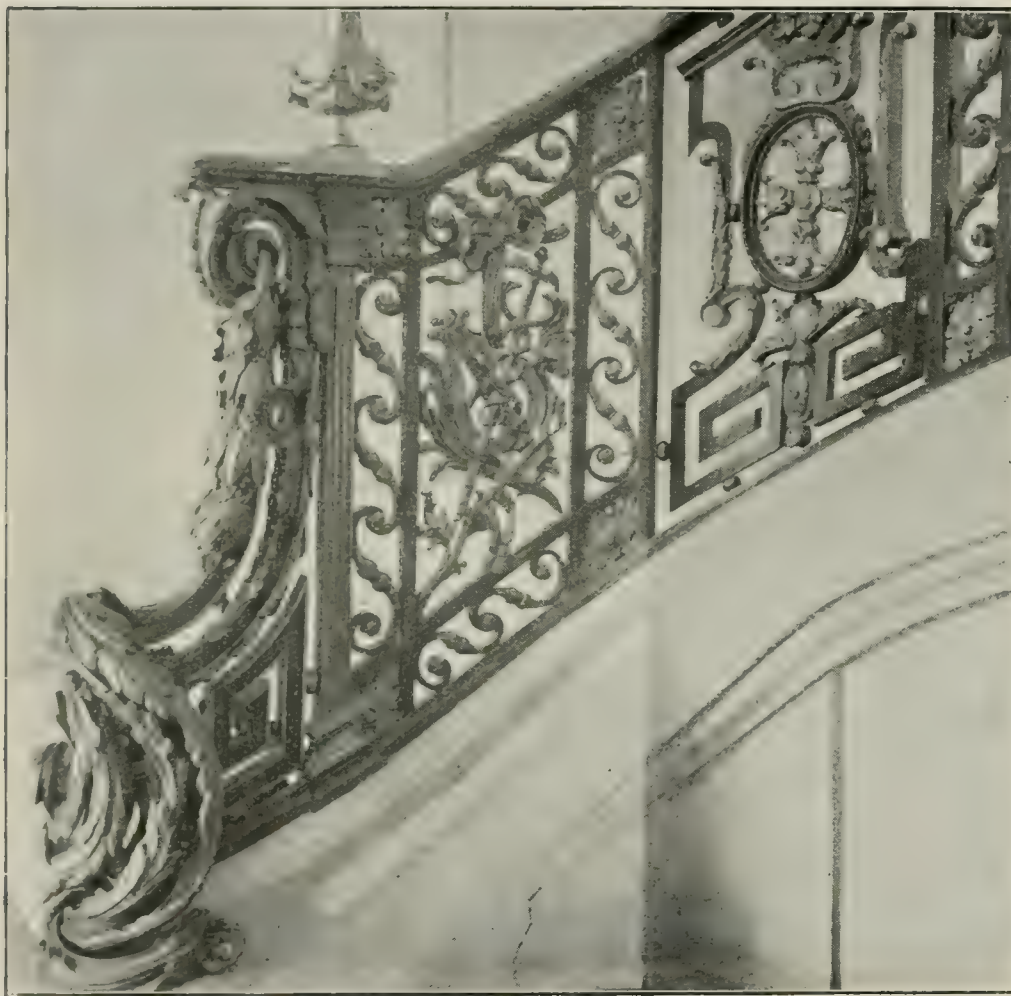


Abb. 133. Treppengeländer im Schlosse Petit-Trianon.

Vater des erwähnten Gehilfen Ludwigs XVI. Gamain verfertigte auch in Gemeinschaft mit dem Mechaniker Richer die Maschinerie jenes „Tischlein deck' dich“, das sich Ludwig XV. in Petit Trianon hatte einrichten lassen. Dasselbe verschwand auf den Druck einer Feder hin im Fußboden, um voll besetzt wieder empor zu tauchen. Nach einem Rechnungsbericht von 1791 hatte Gamain eine Rechnung von 13264 Frcs. für seine in Petit Trianon geleisteten Schlosserarbeiten aufgestellt; 7700 Frcs. hatte er

schon erhalten, den Rest schuldete man ihm noch. Auch das einfache, fast schmucklose Gitter der Cours d'honneur stammt wohl von ihm; hier sind die Ornamente ebenfalls Bronze. Es ist wahrscheinlich, daß die Erfindung des schönen Treppengitters auf den Erbauer des Schlosses, den jüngeren Gabriel, zurückgeht.¹⁾

Ganz aus Eisen gebildet ist dagegen die stattliche Balustrade, die sich an der Nord-Westecke des Schlosses Grand Trianon befindet. Der ansteigende Gitterteil ist mit einem „laufenden Hunde“ gefüllt, welcher hier drei große Ovale mit Akanthusrosetten einschließt, während in die Zwickel breite Akanthuskelche gesetzt sind. Der dann folgende, horizontal liegende Abschnitt des Gitters ist mit zwei symmetrischen, starken Akanthusspiralen gefüllt, das ovale Medaillon in der Mitte,

¹⁾ Desjardins, G., Le Petit-Trianon. Versailles 1885. S. 33 und 406.

unterhalb dessen zwei Schlangen ihre Leiber zusammenringeln, ist mit einem Blitz geschmückt (Abb. 128).

Auch sonst sind die Bauten Jean-Jaques Gabriels mit prächtigen Gitterwerken versehen. Im Schlosse zu Compiègne, das er umbaute, legte er eine große Festtreppe an mit einem prachtvollen Geländer, das ähnlich wie bei der Treppe von Petit Trianon hinter dem als große Volute gestalteten Anlauf zunächst ein besonders reich ausgestattetes Feld zeigt. Auch hier sind die vier Ecken dieses Feldes durch rautenförmige Rosetten markiert. Den Hauptschmuck bildet eine Sonnenmaske auf gekreuzten Szeptern zwischen Lorbeerzweigen. Dann folgt eine fortlaufende Reihe sich überschneidender Kreise, durch Rosetten verbunden, welche einen konzentrisch einbeschriebenen Lorbeer- oder Efeuzweig umschließen (Abb. 132).

In Paris besitzt die Ecole Militaire auf dem Marsfelde, die Gabriel in den Jahren 1752—1773 erbaute, in dem Portale des Vorhofes und dem Treppengeländer vortreffliche Schmiedearbeiten. Die Wirkung des Portals ist leider durch das Fehlen des Oberteils der Bekrönung stark geschädigt (Abb. 134). Sehr einfach, aber dabei doch von gutem harmonischen Zusammenklang sind die übrigen Teile des Portals. Die Türflügel sind aus glatten, paarweis zusammengefaßten Stäben gebildet. Nur ein unschein-

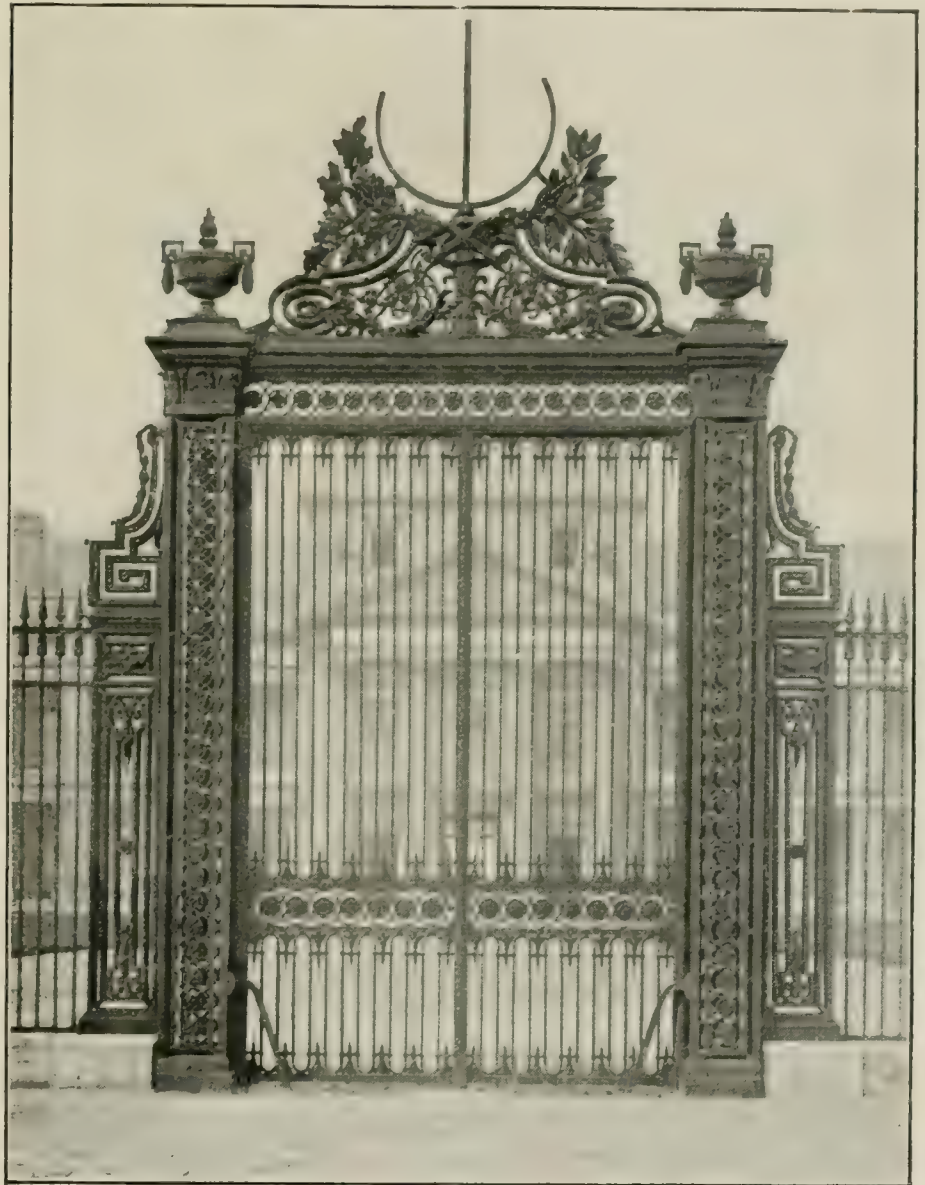


Abb. 134. Portal der École militaire zu Paris.

bares, aber höchst wirkungsvolles Motiv bringt Leben in die sonst starre Regelmäßigkeit der parallelen Linien hinein: das sind die kleinen gewellten Stacheln, die von dem die Enden der Stäbe vereinigenden Bunde ausgehen. Sowohl die jede Füllung in zwei ungleiche Hälften teilende Querleiste, wie die Flächen der einrahmenden Pilaster und des Architravs sind mit dem am Treppengeländer von Compiègne im großen angewandten Ornament der sich überschneidenden Kreise mit einbeschriebenen Rosetten gefüllt. Die unterhalb der Kapitäle seitlich neben den Pfeilern ausladenden, auf kurzen kräftigen Eisenpfeilern ruhenden Voluten erinnern lebhaft an das gleiche Motiv am Portal des Gitters der Cour Royale zu Versailles. Auch die Gitterstäbe in Form von Lanzen mit Fransenbehang stammen ebendaher. Sie sind überhaupt in dieser Zeit wieder sehr beliebt. Das herrliche Treppengeländer der Ecole

militaire mit schwungvoll gezeichnetem Anlauf und einer zierlichen Vase als Knauf setzt sich aus langgestreckten Feldern zwischen gedrungenen, breiten kannelierten Pilastern zusammen. Die großen Felder füllt ein viergliedriger, in sich geschlossener „laufender Hund“ mit Akanthusblättern aus, die die Stabspiralen fast in ihrer ganzen Länge begleiten (Abb. 135). Das von Gabriel erbaute Ministerium der Marine besitzt ebenfalls noch ein gutes Treppengeländer.

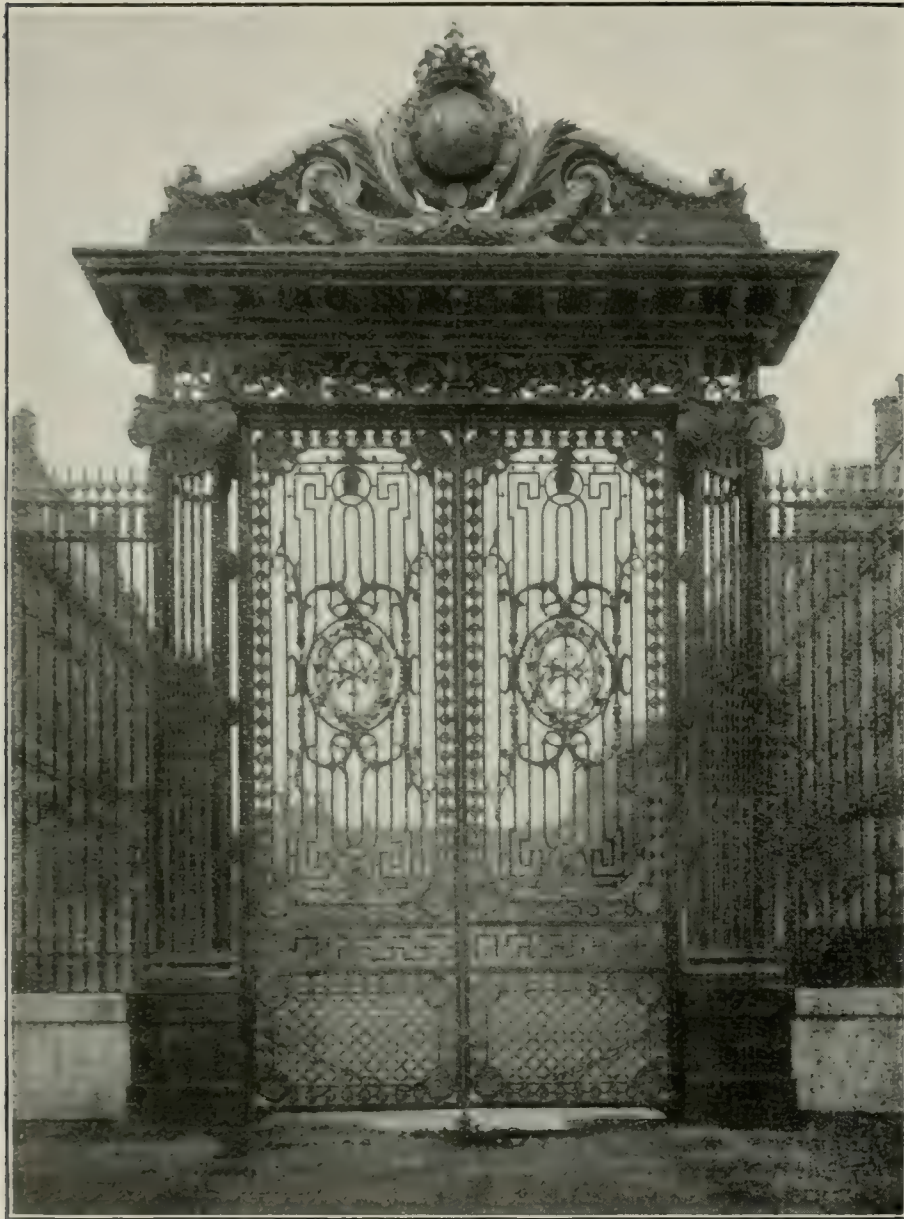


Abb. 136. Portal des Justizpalastes zu Paris

mit Bronzezieraten besteht und wahrscheinlich von Garnier verfertigt ist.²⁾ Von gleicher Arbeit ist auch das schöne Kommunionsgitter in St. Germain l'Auxerrois, der kleinen gotischen Kirche gegenüber dem Louvre (Abb. 135). Es besteht aus mehreren Füllungen, von denen die dargestellte das Monogramm SV (Sainte Vierge?) in einem doppelkreisförmigen Medaillon, umrahmt von Lilienzweigen, enthält. Das Medaillon hängt an einer Bandschleife, bekanntlich ein für den Stil Ludwigs XVI. charakteristisches Motiv.

Wohl die späteste erhaltene Schmiedearbeit mit Bronzebeschlägen ist das Portal

Ein sehr stattliches Geländer befindet sich auch in dem 1763 von Constant d'Jvry errichteten Treppenhause des Palais Royal. Es ist aus blank gefeiltem Eisen mit vergoldeten Bronzeornamenten gebildet. Seine Füllung setzt sich aus Kreisen mit einbeschriebenen Rosetten, welche mit ihren Peripherien aneinanderstoßen, zusammen, die Zwickel sind mit Akanthuskelchen besetzt. Das Gitter soll vom Schlosser Corbin nach Modellen des Jacques Caffieri angefertigt sein.¹⁾ Das Treppengeländer des früheren Hôtel des Postes (Hôtel d'Armenonville), das mit einem „laufenden Hunde“ geschmückt ist, wird jetzt in den Sammlungen des Musée des arts décoratifs zu Paris aufbewahrt.

Von sonstigen noch vorhandenen Treppentrüstungen ist noch das der Kanzel in St. Roch zu erwähnen, das ebenfalls aus blank gefeiltem Eisen

¹⁾ Champeaux, A. de, *L'art décoratif dans le vieux Paris*. Paris 1898. S. 264.

²⁾ Abbildung bei Starkie Gardner, *Ironwork II*, Fig. 123.

und Gitter des Justizpalastes in Paris (Abb. 136). Die Torbekrönung mit dem königlichen Wappen ist erst im 19. Jahrhundert wieder hinzugefügt worden. Es hat sich noch ein Stich erhalten, der bis auf geringe Abweichungen genau die Form dieses Portals zeigt. Er ist das erste Blatt von einer Stichfolge und trägt die Ueberschrift: „Différentes Grilles pour les Chateaux, les Choeurs et les Chapelles de Communion. Composé et Dessiné par la Londe en 1789“ und die Unterschrift: „La Grille du Palais Marchand Terminé d'après le desin de Mr. Antoine Architecte du Roy“. Der damalige Name Palais Marchand für das jetzige Palais de Justice hat sich noch in der im Palais befindlichen Galerie Marchande erhalten. Der künstlerische Anteil an der Herstellung des Gitters verteilt sich vielleicht in der Weise, daß Lalonde, dessen Stil das Gittertor durchaus entspricht, den mehr skizzenmäßigen Entwurf, dem Architekten Antoine die ausführliche Zeichnung des einzelnen anheimfiel. Der Schlosser Bigonnet unternahm die Herstellung des Portals, das 200 000 Livres kostete.

Die politischen Ereignisse des ausgehenden Jahrhunderts sowohl, wie auch die neue Geschmacksrichtung, die die Kunst des alten Hellas und Rom, wo eine eigentliche Schmiedekunst unbekannt war, zum Vorbilde nahm, waren der weiteren Entwicklung der Schmiedekunst nicht förderlich. In der sogen. Empirezeit kommen geschmiedete Arbeiten von künstlerischer Form fast gar nicht mehr vor, an die Stelle der Schmiedearbeit trat nun der Eisenguß, der für längere Zeit das Feld behaupten sollte.

Kapitel V

Rokoko und Zopfstil in Deutschland

Einer der bedeutendsten Vorkämpfer des deutschen Rokoko, der auch durch vor-
treffliche Entwürfe diesem Stile Eingang in die Schmiedekunst verschaffte, war
Franz Cuvilliès, der Hofbaumeister der bayerischen Kurfürsten zu München. Geboren
zu Soignies im Hennegau, wurde er wegen seiner mangelhaften Körperbildung noch
in jungen Jahren als Hofzwerg vom Kurfürsten Max Emanuel, der damals als Statt-
halter der Niederlande in Brüssel lebte, in dessen Haushalt aufgenommen, und, da
er große Talente zeigte, sorgfältig erzogen. 1717 wurde er Fähnrich im Leibregiment
zu Fuß; wahrscheinlich war diese Bestallung nur ein Vorwand, um ihm eine Be-
soldung zukommen zu lassen. Zu seiner weiteren Ausbildung wird er dann 1720
mit einer vom Kurfürsten ihm gewährten Unterstützung von 1100 Gulden jährlich —
für die damalige Zeit eine sehr hohe Summe — nach Paris gesandt. Fünf Jahre später er-
hielt er seine Anstellung als Hofarchitekt des bayrischen Kurfürsten. Seine im reifsten
Rokoko ausgeführten Hauptwerke, die reichen Zimmer in der Residenz zu München
und die Amalienburg im Nymphenburger Park, fallen noch in die dreißiger Jahre.

Uns interessieren hier zunächst seine Entwürfe für Schmiedearbeiten, von denen
er zwei Büchlein zu je sechs Tafeln herausgegeben hat.¹⁾ Aus dem Titel der Bücher,
welche die Bezeichnung tragen: „Nouvellement Inventé par François de Cuvilliès,
Conseiller et Architecte de Sa Majesté Imperiale“, folgt, daß sie zwischen dem
12. Februar 1742 und dem 20. Januar 1745, als Karl Albert unter dem Namen
Karl XII. deutscher Kaiser war, entstanden sein müssen. Sie sind von Charles Albert
de Lespilliez gestochen und enthalten Portale, Balkongitter, Treppengeländer, Ober-
lichte, Wandarme, Klopfer, Schlüsselschilder, Schlüsselgriffe, Riegel usw. Ein Blatt
gibt Riegel und Schloßteile zur Ausführung in Bronze. Es sind zum Teil gefällige
Kompositionen mit Hervorhebung des Stabwerkes, das sich in lebendig bewegten
Linien ergeht. Das Muschelwerk, das ein rindenartiges Aussehen hat, ist meistens
nur skizzenhaft angedeutet. Dazu kommen als weiterer Zierat Palmenzweige, natür-
liche Pflanzen und Blumen aller Art, auch hier und da Masken und Blumenvasen
(Abb. 135). Stilistische Beziehungen Cuvilliès zu Blondel sind in diesen Stichen
nachzuweisen. Sie zeigen zum Teil deutliche Anklänge an die in der Distribution
des *maisons de plaisance* von Blondel 1738 abgebildeten Schmiedearbeiten (vgl.
Abb. 139, sowie Cuvilliès 7 livre pl. 1 mit Blondel pl. 57, Cuvilliès 7 livre pl. 2 mit
Blondel 52, Cuvilliès 8 livre pl. 2 und 3 mit Blondel pl. 53, Cuvilliès 8 livre pl. 5
mit Blondel pl. 55).

Das, was die Ornamentstiche des Cuvilliès vermischen lassen, eine klare, zur Aus-
führung in Schmiedeeisen brauchbare Zeichnung des für die deutschen Schlosser neuen
Ornamentes, des Muschelwerks, bieten die Tafeln eines sehr fleißigen Stechers, des
Augsburger Schlossermeisters Johann Samuel Birckenfeld, die derselbe im Verlage des
Martin Engelbrecht und des Johann Georg Hertel herausgab. Ein Teil seiner Stichfolge

¹⁾ Neudruck: Kunstschmiedearbeiten im Stil des Rokoko von François du Cuvilliès. Berlin,
Ch. Claesen & Co.

DIVERSES PIÈCES D'OUVRAGES DE SERRURERIE

L'échelle ne sert que pour les six Pieds marqués A et non pour les Autres qui ni ont pas Rapport
Deux Potences de fer pour pendre des Enseignes ou lanternes



Deux autres Potences de fer pour pendre des Enseignes ou lanternes



Grille pour le dessus d'une Porte en plein Centre Large de six Pieds ou pour
une Porte Cochère, la supposant Large de neuf à dix Pieds
Dessus d'une Fenêtré a divers usages

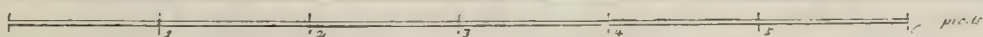


Abb. 137. Entwürfe für Schmiedearbeiten von F. Cuvilliers.

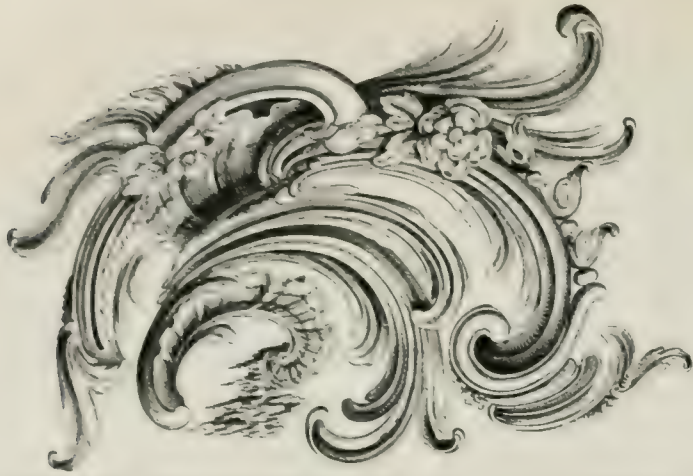


Abb. 138. Muschelwerk, Stich von J. L. Birckenfeld.

geben flott gezeichnetes Muschelwerk in natürlicher Größe. Die erste Folge betitelt er: „Neu inventiert Lauberbuch bestehend in 6 Theil, denen Anfängern der Zeichnung zum Nutzen oder vielmehr denjenigen welche keine gelegenheit haben, sich informieren zu lassen. durch Joh. Samuel Birckenfeld, Schlossermeister gezeichnet“. Sie sind jedenfalls sehr brauchbar und geben gute Vorlagen für das neue Ornament (Abb. 138). Außerdem veranstaltete er auch eine Veröffentlichung von ähnlichem Muschelornament mit beigefügtem Stabansatz in kleinerem Maßstabe. Er begründet auf dem Titelblatt der neuen Folge dieselbe mit den Worten: „Weilen aus vielfältiger erfahrung, dass es denenjenigen welche nach lernung Grosser Lauber-Gitterwerk zu Zeichnen anfangen, sehr Schwer Kleinere reinlich nachzumachen ankömt. So hat es mir in diesem Vorbericht anlass gegeben (um es denenjenigen desto leichter zu machen) von zerschiedenen Sorten kleiner in Sprengwerck (d. i. Gitterwerk) tauglicher Lauber mitzutheilen, um sich zuvor auf solche Art Exerzieren zu können.“ In einem längeren Gedichte, das auf dem zweiten Blatte folgt, wendet er sich gegen solche, welche behaupten, man könne seine Zeichnungen nicht schmieden.

„Wer einen Zweifel hat der
kome nur zu mir
ich stelle ihm davon die möglichkeit selbst für
Ich wollte noch vielmehr von
eisen machen können
Wan man zusamt dem Ruhm
denLohn auch wollte gönnen“

Außerdem hat Birckenfeld noch eine Anzahl von Folgen mit Vorlagen für Gitter, Wandarme,

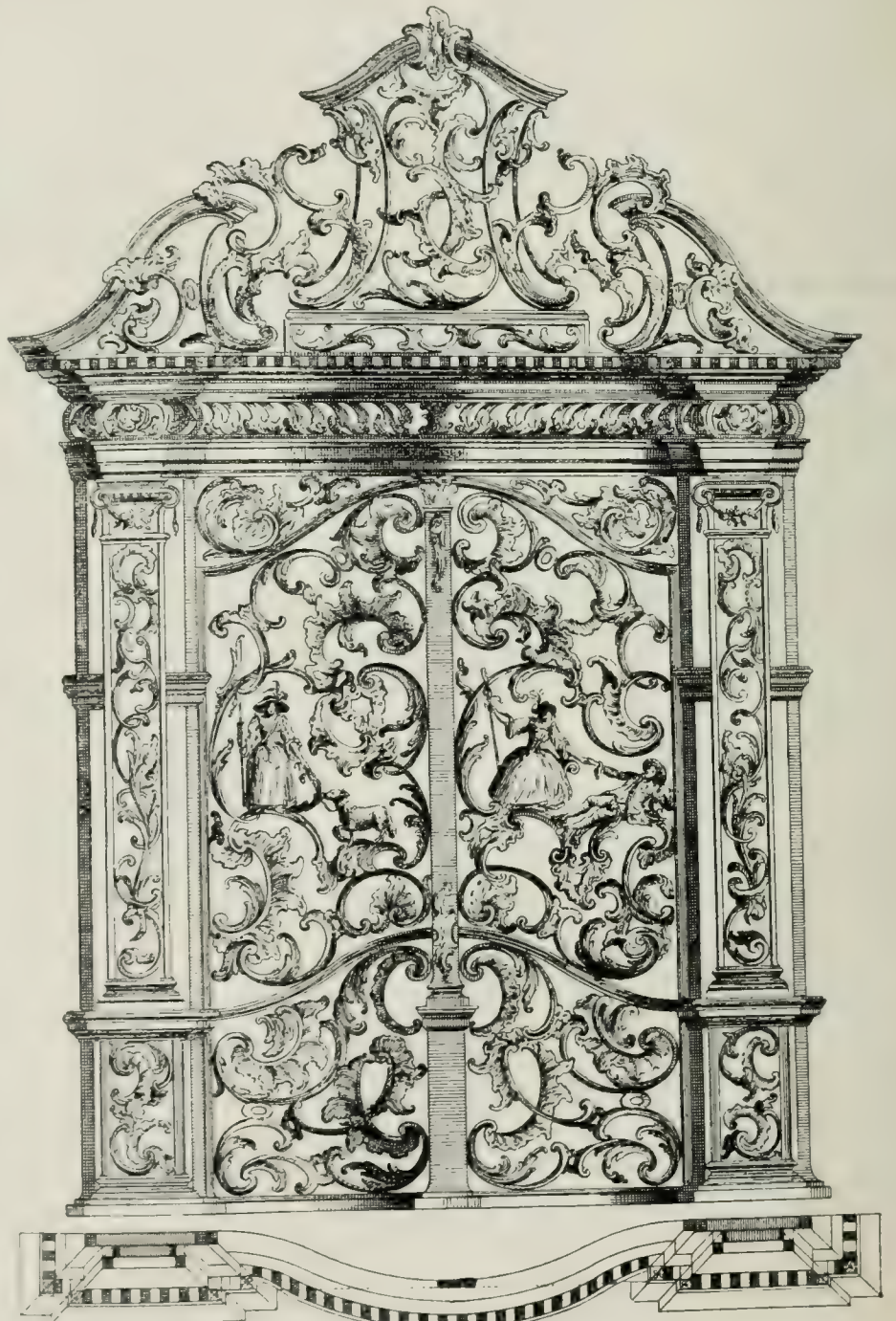


Abb. 139. Portal (Ordo Jonica), Stich von J. L. Birckenfeld.

Untersätze, Kaminböcke, Leuchter, Traufstützen, Schloßteile usw. herausgegeben. Seine Gitter sind zum großen Teil wenig bedeutend in der Komposition, oft wird die Klarheit der Zeichnung durch übergroße Verwendung von Muschelwerk gestört. Am besten ist noch eine bei Hertel erschienene Folge von sechs Blatt mit Portalen, von welcher fünf die Bezeichnung führen: Ordo Toscana, Dorica, Jonica (Abb. 139), Corinthia, und Composita. Die Kapitäle der Pfeiler sind jedesmal in der Art der genannten Säulenordnungen gebildet, während die Flächen des Schafts mit Rokoko-schnörkeln gefüllt sind. Einige sind recht gut im Aufbau und Umriß, wenn auch überreich mit Muschelwerk ausgestattet, zwischen welches auf den Türflügeln kleine Figuren, Schäfer und Schäferinnen, Jäger und Tiere, zum Teil recht glücklich, hineinkomponiert sind. Die Entwürfe für Drücker, Schloßbleche, Griffe und Anschlagplatten sind meist in Originalgröße dargestellt. Die als Zierat hinzugefügten Köpfe und Tiere sind nicht recht mit dem Muschelwerk organisch verbunden.

Aus der Kunst-Gewerbe- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg von Paul von Stetten (Augsburg 1779) erfahren wir, daß der Vater des Ornamentstechers, Johann Balthasar Birkenfeld, auch ein Schlosser war, „welcher ungemein feine, zierliche und künstliche Schlösser verfertigte“, und daß sein Sohn „nicht geringer in dergleichen Arbeiten“ gewesen sei. Von der Hand des letzteren



Abb. 140. Gitter in der Barfüßerkirche zu Augsburg.

stamme das vom Kaufmann Peter Laire gestiftete Gitter in der Barfüßerkirche zu Augsburg, das sich noch jetzt dort befindet und das Datum 1760 trägt. Die Abbildung 140 stellt die Eingangstür des Gitters dar, dessen oberer Rand stark geschweift ist. Die Torflügel tragen zwei Kartuschen mit dem Wappen und dem Monogramm Peter Laires, zu beiden Seiten desselben sind große Palmzweige durch das Gitter gesteckt. Neben dem Muschelwerk, das hier in einer eigentümlichen Form mit regelmäßigen Riefeln und umgeschlagenen, leicht gewellten Rändern auftritt, sind auch zum Schmuck des elegant gezeichneten Stabwerkes natürliche Blumen und sehr ins Kraut geschossene Akanthusblätter verwandt worden. Die Pfeiler an den Seiten tragen Blumenvasen.

Mit ganz geringen Abweichungen sind zwei Teile des Gitters in einer Stichfolge von Emmanuel Eichel,¹⁾ die bei Joh. Georg Hertel (Verl.-Nr. 134) erschien, abgebildet

¹⁾ Nach P. v. Stetten (a. a. O. I. S. 409) wird der Kupferstecher Emmanuel Eichel 1770 Instruktor an der Zeichenschule des evangelischen Gymnasiums in Augsburg (geb. 1717).



Abb. 141. Vorlagen für Schmiedearbeiten von E. Eichel.

Da sich Eichel in seinen sonstigen Stichen als ein selbständiger, erfindungsreicher Künstler offenbart, so bietet diese Entlehnung nur wieder einen Beweis für die Harmlosigkeit, mit der man damals Arbeiten anderer kopierte, ohne sich über die Frage des geistigen Eigentums große Skrupel zu machen. Eichels übrige Entwürfe, seine Kreuze, Wandarme, Leuchter und Treppengeländer sind zum Teil von schöner, fließender Linienführung (Abb. 141). Bei manchen Arbeiten macht er nur be-

scheidenen Gebrauch von Muschelwerk, so daß die keck geschwungenen Züge der Stäbe klar hervortreten, bei anderen überschwemmt das wellenartig emporschießende Muschelwerk zu sehr die Zeichnung des Stabgerüsts.

Noch viel schlimmer macht sich dieses Überwuchern des Muschelwerkes in den bei Martin Engelbrecht in Augsburg erschienenen Stichen des Joseph Baumann geltend. Die weichlichen, wolligen Schnörkel füllen mit ihren breiten lappigen Flächen fast den ganzen Grund (Abb. 142). Ähnlich ist es mit den von Philipp Jakob Kessel gezeichneten und von Mathias Losherr gestochenen Entwürfen mit fedrig zerflatterndem Muschelwerk. Die Zeichnung wirkt, da jedes klare Kompositionsschema fehlt, unruhig und zerrissen. Und doch sind auch solche mit Muschelwerk überladenen Vorlagen, wie z. B. die Oberlichtgitter des Klosters Ottobeuren beweisen, in Wirklichkeit ausgeführt worden. Die unter dem Doppeltitel „Schlosser Riss“, „Dessins de serrureries“ durch Hertel veröffentlichte Stiche von Franz Xaver Habermann betonen freilich das Stabgerüst, zeigen aber sonst krause, unruhige Formen.

Österreichischer Herkunft scheint der Stecher Johann Andreas Grafenberger gewesen zu sein. Seine früheren Vorlagen geben Gitter, welche eine Weiterbildung der österreichischen Schmiedearbeiten in Laub- und Bandelwerkformen darstellen.



Abb. 142. Schloß und Schlüsselgriffe nach einem Stiche von J. Baumann.

Nur sind die gebrochenen Linien durch rundlich gebogene ersetzt. Der Akanthus ist lebendig bewegt, indem die Spitzen der Blätter umgebogen sind. In späteren Entwürfen erscheint das Muschelwerk, das mit seinen tiefausgeschnittenen Formen dem Akanthuslaub Graffenbergers sich annähert. Die Füllungen sind nicht ohne Geschmack gegliedert. In der Ausführung würde das Gittertor jedenfalls noch eine bessere Figur machen, als in der ziemlich ungeschickten Zeichnung (Abb. 143).

Gute, frisch empfundene Entwürfe selbständiger Erfindung bietet auch das Schlosserbüchlein des Heinrich Gottlieb Forster (Forsther schreibt er sich), Schlossermeisters und Eisenschneiders in Brünn, der 1723—25 verschiedene Gittertore im Schlosse Nikolsburg in Mähren ausführte.¹⁾ Auch hier finden wir noch Reminiszenzen an das Laub- und Bandelwerk, das ja gerade in den Ländern der österreichisch-ungarischen Monarchie eine Heimat gefunden hatte. Neben reichausgebildetem Muschelwerk, das bald an die Rippen der Muscheln, bald an Fledermausflügel anklingt, findet auch der Akanthus, sowie Masken und Tiere Verwendung (Abb. 144).

Auch Deutschland besitzt ein Nancy und einen Lamour, das ist Würzburg, wo der Schlossermeister

Oegg im Verein mit dem Architekten Balthasar Neumann Schmiedewerke schuf, die an Schönheit der Zeichnung nur wenig hinter des Lothringers unvergleichlichen Arbeiten zurückstehen, sie aber an technischer Vollendung weit übertreffen. Leider sind die Würzburger Schmiedearbeiten nicht so vom Glück begünstigt worden, wie die von Nancy. Ein großer Teil derselben ist verloren gegangen, und ein so stolzes Abbildungswerk,



Abb. 143. Vorlagen für Schmiedearbeiten von J. A. Graffenberger.

¹⁾ Siehe; Schireck, C., Die Kunstschlosserei in Mähren. Brünn 1893. S. XVI.

wie Lamour es uns hinterlassen, existiert nicht, das uns für das Fehlende einen Ersatz bieten könnte.

Johann Georg Oegg (1703—80) stammt aus Siltz in Tirol. Nachdem er bei seinem Oheim Peter Oegg in Linz eine längere Lehrzeit durchgemacht hatte, kam er nach Wien und arbeitete dort in der Hofschlosserei. Die Erbauung des fürstbischöflichen Residenzschlusses zu Würzburg durch Balthasar Neumann, zu deren

Ausschmückung neben den übrigen Künsten und Handwerken auch die Schmiedekunst in weitgehendem Masse hinzugezogen werden sollte, war die Veranlassung zu seiner Berufung als fürstbischöflicher Hofschlosser nach Würzburg. Man nimmt an, daß Neumann in Wien gewesen sei. Eine Bestätigung dafür gibt auch seine Bekanntschaft mit Oegg, den er dort kennen gelernt haben wird.

In Würzburg errang Oegg sich bald durch seine Kunst eine angesehene Stellung, die er auch trotz der Anfeindungen der zünftigen Stadtschlosser, an deren Spitze Marcus Gattinger, der Verfertiger des großen Chorgitters im Dom, stand, und die natürlich den Eindringling mit scheelen Augen ansahen, zu behaupten wußte. Daß es dabei zuweilen auch zu handgreiflichen Reibereien kam, bei denen die Parteien vom Leder zogen, ist bei den rauhen Sitten jener Zeit nicht verwunderlich. Oegg



Abb. 144. Portal nach einem Stiche von H. G. Forster.

behielt bis 1769 sein Amt als Hofschlosser, dann trat er es an seinen Sohn Anton ab.¹⁾

Eine der ersten Arbeiten Oeggs für die Residenz dürfte wohl das Oberlichtgitter am Seitenportal des Schlosses sein, das das Monogramm des kunstsinnigen Fürstbischofs Friedrich Karl von Schönborn (regierte 1729—1746) trägt, dem das Hauptverdienst an der Förderung des Baues gebührt. Stilistisch ist es wenigstens vor alle übrigen Schmiedewerke der Residenz zu setzen, da das Muschelwerk noch völlig fehlt.

¹⁾ Vgl. Stamminger, Würzburgs Kunstleben im 18. Jahrhundert, im Archiv des historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg 1892.

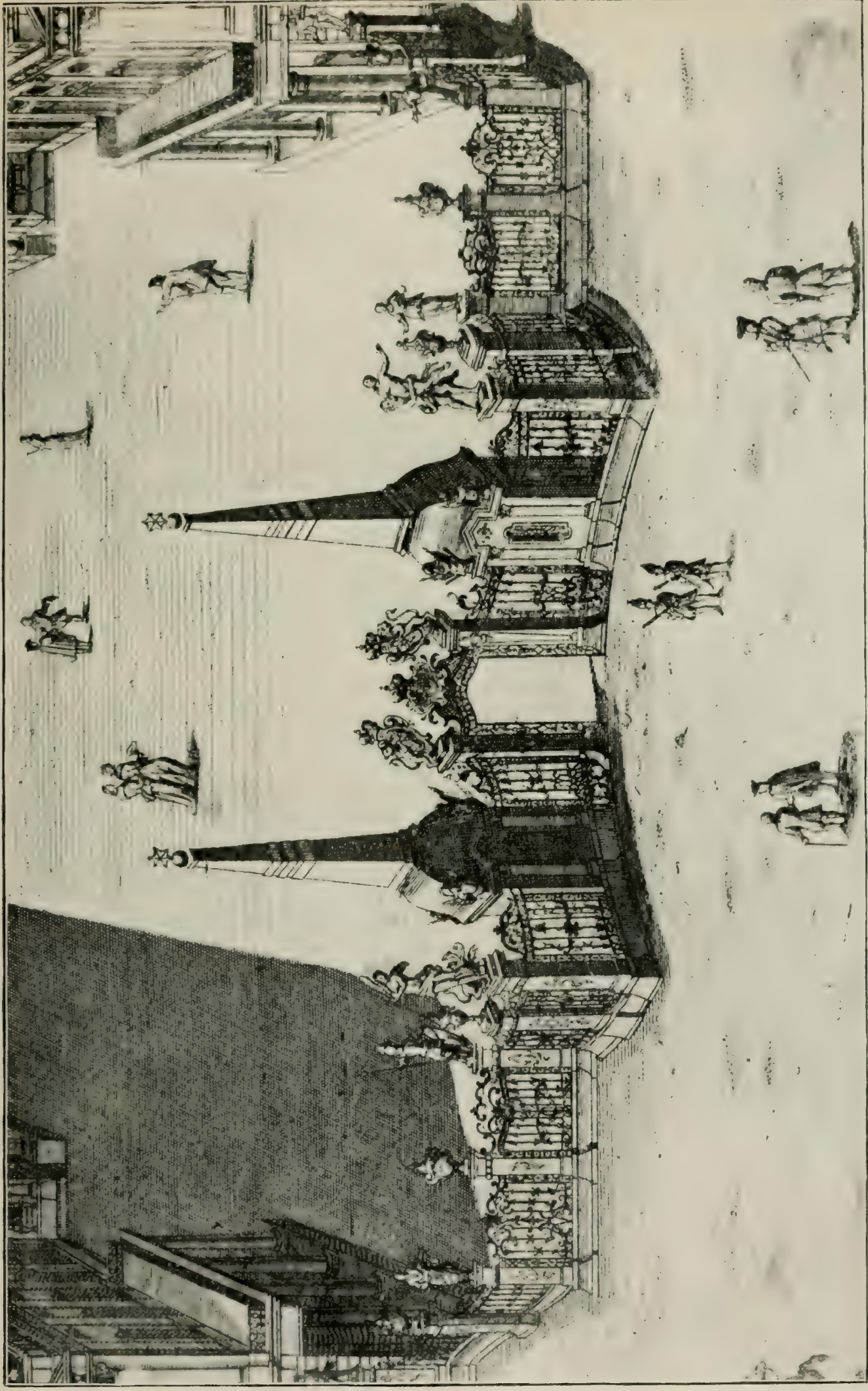


Abb. 145. Ehemaliges Abschlußgitter der Residenz zu Würzburg. (Ausschnitt aus einem Stiche von J. B. Gutwein.)



Abb. 146. Gartentor der Residenz zu Würzburg (am Residenzplatze).

Es ist noch das alte Laub- und Bandelwerk, nur mit der Abwandlung, daß die Stäbe in rundlichen Linien sich bewegen. Die Endigungen der Stäbe sind zu schneckenartigen Voluten aufgerollt.¹⁾

Seit 1737 arbeitete der Meister dann an einem Schmiedewerk, das leider ganz verloren gegangen ist, nämlich dem groben Abschlußgitter, das den Ehrenhof abgrenzte, indem es die vorspringenden Flügel des Schlosses verband. In einem Schreiben Neumanns vom 5. Januar 1737 wurde mit Oegg der Preis für seine Arbeit dahin bestimmt, daß er 10 Batzen für das Pfund erhalten sollte. Der erste Entwurf zu diesem Abschlußgitter stammt, wie wir aus einem Brief Friedrich Karls vom 11. September 1744 erfahren, von Johann Lucas von Hildebrand her, dessen Rat der Fürstbischof für seinen Bau heranzog. Nach einer Mitteilung Neumanns vom 16. Februar 1739, daß er „auch den schluss des Haubthofes mit denen Statuen nach des Herrn von Hildebrands Meinung



Abb. 147. Seitenteil des Portals der Abb. 144.

¹⁾ Abbildungen der Würzburger Gitter in Ehemann, F., Kunstschmiedearbeiten aus dem XVI.—XVIII. Jahrhundert. Berlin 1884.

zusammengesetzt“ habe ¹⁾, scheint Neumann diesen Aufriß Hildebrands selbständig verwertet zu haben. Jedenfalls aber ist der Hauptgedanke, die Gliederung des Eisengitters durch starke Steinpfeiler, durchaus im Sinne Hildebrands, welcher ja ganz ähnlich am Belvedere und in Schloßhof an der March Schmiedewerk und Steinarchitektur zu glücklicher Harmonie vereinigt hatte. Auch die noch zu erwähnenden Obelisken waren nach dem genannten Briefe des Fürstbischofs in dem Entwurfe Hildebrands vorgesehen. Da am 1. März 1741 schon die Pfeiler zum Gitter gesetzt worden waren, und in demselben Jahre ein besonders hoher Posten für Schmiedearbeiten in den Rechnungen steht, nämlich 31,953 Gulden, so ist es möglich, daß das Gitter damals schon fertig gestellt wurde. Die Bildhauerarbeiten waren freilich noch zur Zeit der Vollendung des Schlosses im Rohbau, 1774, nicht völlig ausgeführt worden. Einen Teil des plastischen Schmuckes stellte der Bildhauer J. W. von der Auvera her, der dafür 4100 Gulden erhielt; Oegg bekam für die Gitter 28,745 Gulden. Um dieselbe Zeit wie das Hauptgitter werden auch die Balkonbrüstungen, die aus sich



Abb. 148. Gartentor der Residenz zu Würzburg (am Rennweg).

wiederholenden gegossenen Eisenbalüstern bestehen, für welche Oegg drei Batzen für das Pfund erhielt, angefertigt worden sein.

¹⁾ Vgl. Keller, Ph. J., Balthasar Neumann. Würzburg 1896. S. 67 ff.

Leider wurde 1821 aus Unverstand, wie man damals glaubte „aus guten architektonischen Gründen“, indem man sich für klüger hielt, als der Erbauer des Schlosses selbst, das Abschlußgitter entfernt und nach mündlicher Überlieferung alter Würzburger nach England verkauft.

Doch können wir uns aus Stichen eine annähernde Vorstellung von der Gestalt dieses Gitters verschaffen. Die Sammlungen des historischen Vereins in der Residenz in Würzburg besitzen zwei sehr seltene, von einander unabhängige Stiche, die uns eine authentische Darstellung des Hauptgitters geben.¹⁾ Der kleinere Stich ist be-

zeichnet: „J. C. Berndt Nürnberg“, der größere trägt die Unterschrift: „M. Müller Inge. et Archit. del. J. B. Gutwein Aulæ et Universit: Chalcogr: fecit. Wirceb“. Einen Ausschnitt aus dem letzteren gibt die Abbildung 145. Danach trat das Gitter, das außer dem Portal aus 16 schmiedeeisernen Gitterteilen bestand, im Zickzack vor die

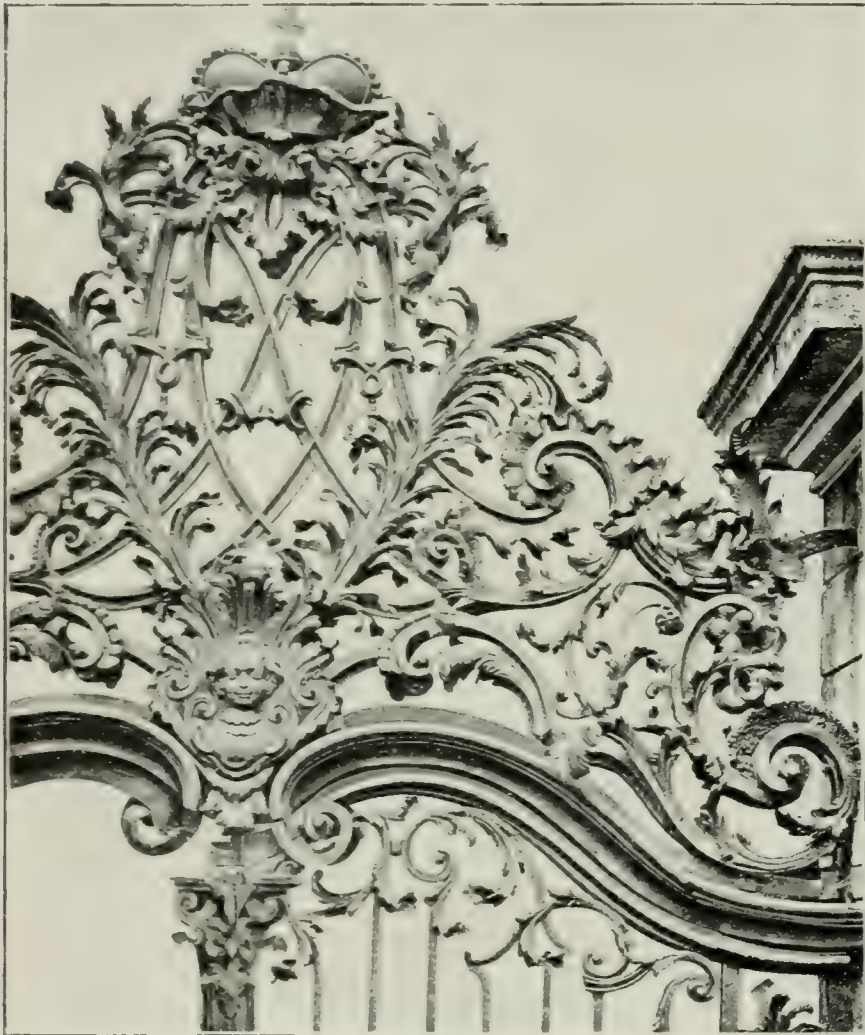


Abb. 149. Teil eines Portals der Residenz zu Würzburg (an der Hofpromenade).



Abb. 150. Schlüssel im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Fluchtlinie der Front der Seitenflügel hervor. Die das Portal flankierenden Steinpfeiler trugen Löwen mit Wappenschildern, dann folgten, ähnlich wie bei den Versailler Gittern, Wachthäuser, von hohen Obelisken bekrönt. Auf den übrigen Steinpfeilern standen abwechselnd Statuen und Blumenvasen. Die beiden Gruppen, Herkules im Kampfe mit der Hydra und mit Antäus, haben sich noch erhalten und sind in den Glacisanlagen aufgestellt.

Wenn wir also auch den Verlust des Hauptgitters vor dem Ehrenhof zu beklagen haben, so ist doch noch immer reichlich übrig geblieben, den Ruhm Neumanns und des kunstreichen Meisters Oegg zu verkünden. Erhalten haben sich noch, ab-

¹⁾ Der Stich des A. Corvinus in dem 1740 von Salomon Kleiner herausgegebenen Werke über „Die Residenz-Stadt Würzburg“ zeigt ein abweichendes Gitter. Dasselbe beruht aber auf freier Erfindung, da damals ja das Gitter überhaupt noch nicht fertiggestellt war.



Abb. 151. Gitter im Treppenhaus des Schlosses zu Brühl.

gesehen von dem erwähnten Oberlichtgitter, die drei aus einem großen Portal und zwei Seitengittern bestehenden Garteneingänge am Residenzplatz, an der Hof-



Abb. 152. Fensterkorb am Hause Ritterstrasse 21 zu Basel.

promenade und am Rennweg, die Portalbegrünungen am Rennweg in der Fluchtverlängerung der Vorderfront, mehrere Sperrböcke auf dem breiten Gesims zwischen den beiden Stockwerken, die Gitter der Arkaden, sowie eine eiserne Tür, ein Paar bemalte Wandleuchten und ein zierlicher Schloßbeschlag im Innern des Schlosses. Nicht mehr an Ort und Stelle befinden sich zwei Gitter, welche früher am Rennweg, dort, wo nur noch die Begrünungen vorhanden sind, aufgestellt waren; sie sind jetzt im Besitz des Bayrischen Nationalmuseums in München.

Alle diese Gitter sind erst nach der Einrichtung des Ehrenhofgitters in einem Zeitraum von ungefähr 25 Jahren entstanden. Die Zeit ihrer Herstellung läßt sich im einzelnen an den beigefügten Wappen und Monogrammen annähernd feststellen. Unter der Regierung des Nachfolgers Friedrichs Karl von Schönborn, des Fürstbischofs Anselm Franz von Ingelheim, der von 1746 bis 1749 regierte, sind das Portal an der Hofpromenade und die Seitenteile des Garteneingangs am Rennwege, unter Philipp von Greifenklau (1749 bis 1754) sind das Gartentor am Rennweg und die Seitengitter am Rennweg in der Fluchtverlängerung der Vorderfront angefertigt worden. Oegg erhielt in den Jahren 1752 bis 1754 ein Honorar von 33,784 Gulden. Das Mittelportal des

Garteneingangs am Residenzplatze selbst, sowie der Torbogen am Rennweg in der Fluchtverlängerung der Vorderfront, welcher ungefähr eine genaue Wiederholung der Portalbekrönung des Garteneingangs am Residenzplatze ist, tragen das Monogramm des Adam Friedrich von Seinsheim (1755—1779). Die Gitter in den vom Hofbaumeister I. P. Geigel errichteten Arkaden können nicht vor 1770, dem Jahr der Erbauung dieser Anlagen entstanden sein. (Vgl. Abb. 146—149.)

Was nun zunächst die Erfindung dieser prachtvollen Gitter angeht, so rührt zweifellos der Entwurf zu den bis zum Jahre 1753, dem Todesjahre Neumanns, angefertigten Gitter von diesem genialen Architekten selbst her,



Abb. 153. Aushängeschild der Sternbrauerei in Salzburg.

der nicht nur die äußere Architektur der Residenz geschaffen, sondern auch ihre gesamte innere Einrichtung und sonstige Ausstattung bis zum Schlüssel herab selbst entworfen hat. Das sogenannte Skizzenbuch Neumanns in der Kgl. Universitätsbibliothek zu Würzburg enthält auf Blatt 143 eine Zeichnung des Gittertores am Residenzplatze, dessen Seitenteile fast genau mit den ausgeführten Gittern übereinstimmen. Das Portal in der Mitte weist dagegen eine den Seitengittern entsprechende Bildung auf, während ja das jetzige Portal klassizistische Formen zeigt. Das Blatt trägt das Datum: 28. Sept. 1748. Blatt 22 stellt zwei Eingänge mit Eisengittern

des Lustgartens des Schlosses Schönborn in Niederösterreich dar, die sich mit dem betreffenden Stiche von Gutwein genau decken, Blatt 42 zwei Schlüssel mit hübschen Griffen und dem Monogramm und Namenszug Karl Friedrichs, Blatt 142 die einfachen, nur mit Monogramm und Löwen geschmückten Fenstergitter der Schönbornschen Kapelle am Dom zu Würzburg, Blatt 144 ein dreifaches, den Wiener Arbeiten verwandtes Portal mit dem Wappen der Schönborn; Blatt 145 enthält die Zeichnungen verschiedener Gitter von Schloßhof.

Überhaupt trägt die Ornamentik der Gitter bis in die kleinsten Details durchau den Charakter der sonstigen Arbeiten Neumanns. Die bezeichnenden Merkmale seines Rokoko, das wild bewegte, zerrissene Muschelwerk, welches in seiner zerflatternden Bildung an die vom Winde gepeitschten, zersprühenden Wellen erinnert, die dazwischen geschobenen Palmzweige u. a. sind Eigentümlichkeiten, die sich auch in den Innendekorationen Neumanns vorfinden. Den unter Neumanns Leitung angefertigten Gittern gemeinsam ist die Unterbrechung der vertikal laufenden parallelen Stäbe durch zwei sich kreuzende Palmzweige, Blumengehänge oder S-förmige,

mit reichem Blattwerk geschmückte Stäbe. Nur das Tor des Garteneingangs am Rennweg zeigt eine abweichende Bildung, indem an die Stelle der glatt durchlaufenden Stäbe eine vielgliedrige Komposition gesetzt ist.

Eine ganz besondere Gestaltung unterscheidet das Portal am Residenzplatze von den übrigen Eingängen. Während in der Bekrönung noch das bewegte Linienspiel des Rokoko fortlebt, herrscht dagegen in der Dekoration der Türflügel und Seitenpilaster die kalte Ruhe des Klassizismus, die sich sowohl in der von regelmäßigen Linien umschriebenen Komposition des Ganzen, wie im einzelnen Ornament ausdrückt. Doch fehlt auch hier neben den eigentlichen Ornamenten des Zopfstils, den

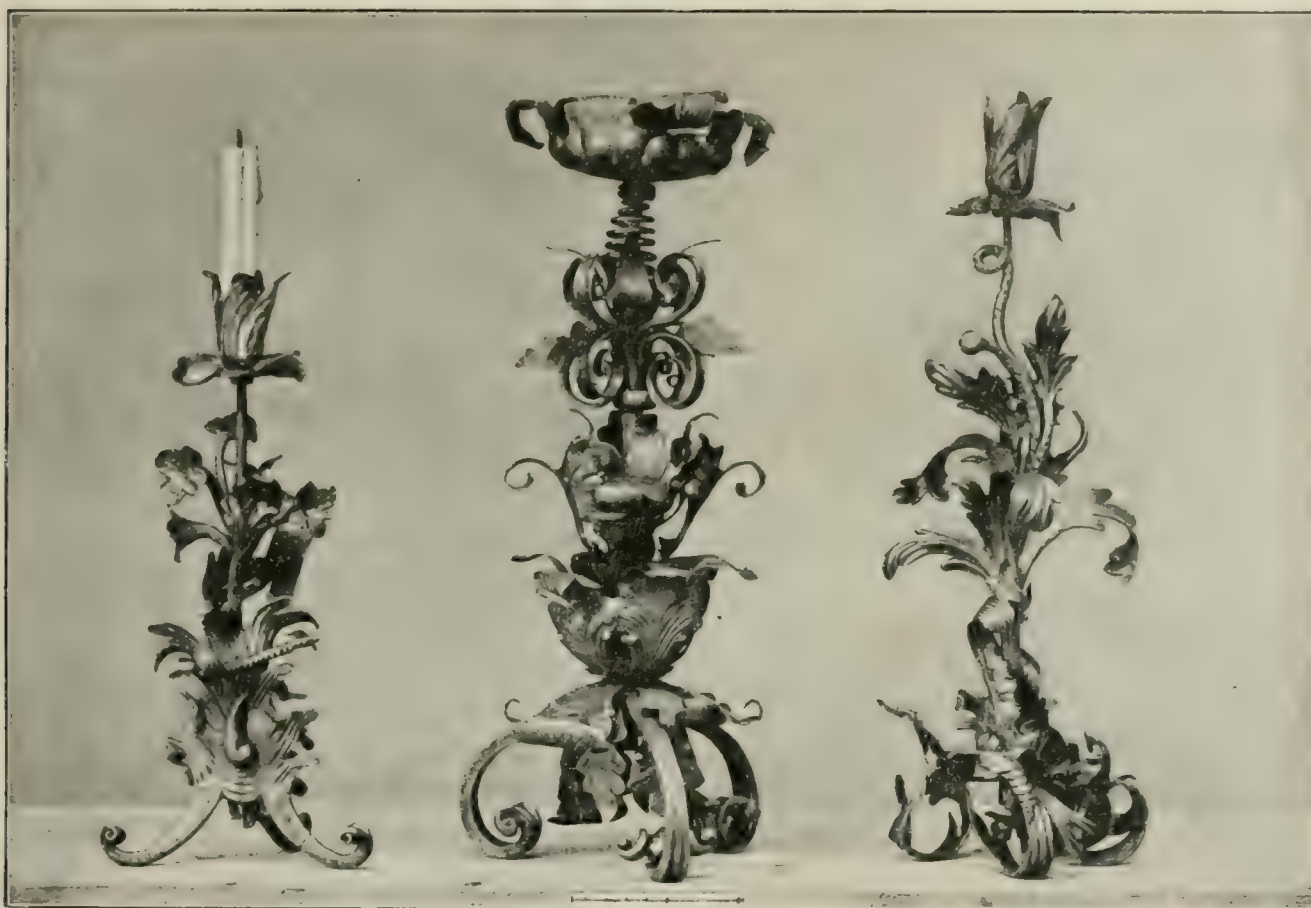


Abb. 154. Leuchter im Bayrischen Nationalmuseum zu München.

Mäandern, den Laubgirlanden, dem „laufenden Hund“, den aus Kreisen und Rosetten gebildeten Friesen usw. das Muschelwerk nicht ganz. Eine ähnliche Mischung neuer und alter Formen zeigen auch die im übrigen bedeutend schwächeren Gitter der Arkaden.

Die technische Ausführung dieser Gitterwerke ist, wie schon hervorgehoben wurde, vollendet. Die Stäbe sind durchschnittlich 3—4 cm stark, das Muschelwerk und die Palmwedel sind aus mehrere Zentimeter dicken Band- bzw. Stabeisen herausgeschmiedet. Die plastische Bildungsfähigkeit des Eisens ist aufs höchste entwickelt. Das spröde Material ist in zierliche Formen aufgelöst, ja selbst in zarte Blütenblätter verwandelt, der tote Stoff ist durch die kunstreichen Hände des Meisters zu reichem Leben auferweckt. Die glatten ruhigen Massen der Steinpfeiler, zwischen welche die Gitter eingespannt sind, steigern noch in wirkungsvollem Kontrast den Eindruck entzügelter Leidenschaft, der aus dem lebendig gewordenen Eisen spricht, sie wirken wie gewaltige Felsen, an denen die tobende Brandung ohnmächtig anprallt, um dann wieder in sich selbst zurückzukehren.

Auch die köstlichen Gitterwerke an der 1736 geweihten Schönbornschen Kapelle am Dom zeugen von der Meisterschaft Oeggs, dem zweifellos diese Arbeiten zuzuschreiben sind. Das Chorgitter im Dome selbst vollendete Marcus Gattinger 1749. Es ist dem von demselben Schlosser stammenden Chorgitter der Abteikirche zu Amorbach (Abb. 161) sehr verwandt.

Ein bezeichnendes Werk Oeggs ist ein als Trinkgefäß dienender großer Zunft-



Abb. 155. Tür am Zeughause zu Augsburg.

schlüssel in der Sammlung des historischen Vereins in der Residenz mit Ornamenten in Kupfer und Messing, der das Datum 1740 trägt. Zwischen Rohr und Bart sind in durchbrochenem Kupfer die Buchstaben J. G. O. angebracht. Außerdem ist der Schlüssel mit hübschen Inschriften versehen:

Die hoch Furstlich Schlos-
serey
Dies Zeichn Fur sich ge-
macht
in dem Jahr wies hier Da-
bey
Doch niemand sonst ver-
acht
Von gott ist alle Kunst
viel lob ist eidel Dunst

Von sonstigen Ar-
beiten, die man auf
Oegg zurückföhren
möchte, ist das Gestell
auf dem Rezepturtische
der Apotheke des Julius-
hospitals in Würzburg
zu nennen, das die
Jahreszahl 1762 trägt
und noch in die Formen
des Rokoko gekleidet

1) Abbildung bei Hefner-Alteneck, a. a. O. II, Tafel 82.

Grunde dargestellt. Das Rohr ist in seinem oberen Teil wie der geschuppte Leib eines Fisches gebildet, den unteren Teil umhüllen zierlich geschnittene Akanthusblätter auf goldenem Grunde (Abb. 150). Auf der Ausstellung des Burlington Fine Arts Club in London von 1900 war aus dem Besitze der M. Whitcombe Green ein Schlüssel ausgestellt, der auf der einen Seite des Griffes den Kopf des genannten Fürstbischofs, auf der anderen den schreitenden Löwen zeigt und mit Goldtausia geschmückt ist.¹⁾ Also auch diese Kunst war Oegg nicht fremd, denn auf ihn dürfen wir wohl auch dieses Stück zurückführen.

Auch die Bauten des schon unter den Ornamentstechern des Rokoko vorgeführten Franz Cuvilliés sind reich an Eisenarbeiten, wenn er auch keinen Oegg zu ihrer Ausführung gefunden hat. In dem von ihm geschaffenen „Reichen Zimmern“ der Residenz zu München (1750 – 37) hat die Schmiedekunst in den vortrefflichen Kaminvorsätzen, die einen großen Teil der Räume schmücken, Betätigung gefunden. Sie sind wahrscheinlich Ar-

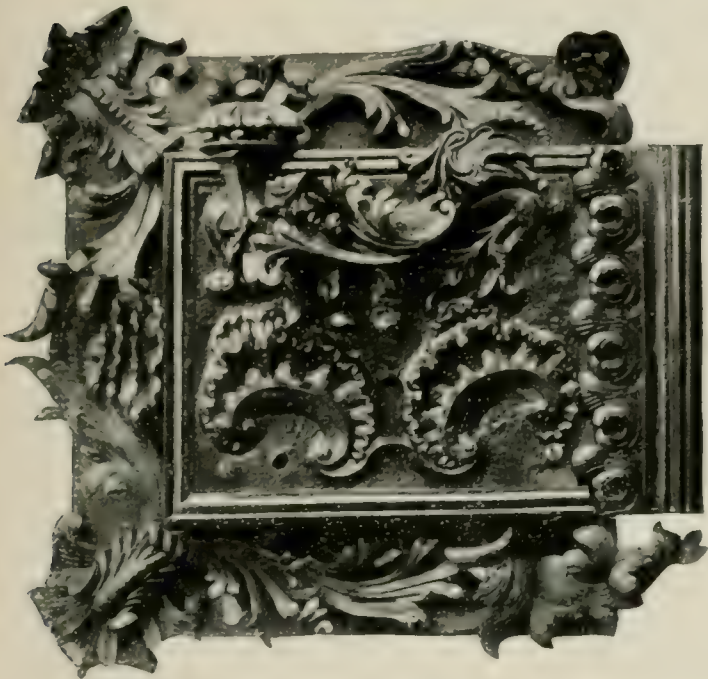


Abb. 156. Schloß im Bayrischen Nationalmuseum in München.



Abb. 157. Tauschierte Dose im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

beiten des Schlossers Nikolaus Berneckher, der auch das herrliche Geländer der leider schon 1764 wieder zerstörten Prachttreppe geschmiedet hat. Von demselben rühren auch die Eisenarbeiten am ehemaligen Palais Preysing her. Berneckher hatte seine Kunst in der französischen Schlosserei erlernt, welche der Kurfürst Max Emanuel im Zeughause eingerichtet und der Leitung des Schlossers Antoine Motté und des Kunst- und Eisendrechslers François Houard unterstellt hatte.²⁾ Die ebenfalls von Cuvilliés in den Jahren 1734–40 erbaute Amalienburg im Nymphenburger Schloßgarten besitzt einen zierlich gearbeiteten Rundbalkon an dem Aussichtsplateau, welches sich auf dem Dache des Schloßchens befindet. Die Herstellung desselben geschah durch den Nymphenburger „Bestandtschlosser“ Andreas Aignman.³⁾ Die Komposition des Balkons beschränkt sich im wesentlichen auf das gefällige Linienspiel der Stäbe, ohne daß von Ornamenten ausgedehnte Verwendung gemacht ist.

¹⁾ Abgeb. in: Burlington Fine Arts Club. Exhibition of chased and embossed steel and ironwork of European origin. London 1900. pl. 19, Fig. 3, N. 76.

²⁾ Vgl. Aufleger und Trautmann, Die reichen Zimmer der Königl. Residenz in München. München 1893. S. 3 u. ff.

³⁾ Aufleger und Trautmann, Die Amalienburg im Königl. Schloßgarten zu Nymphenburg. München 1894 S. 7.

In reichem Umfange kommt auch die Schlosserkunst in dem Schlosse des Kurfürsten von Köln, Clemens August zu Brühl, zur Geltung, an dessen Ausschmückung ebenfalls Cuvilliers weitgehenden Anteil hatte; speziell die Schmiedearbeiten scheinen zum größten Teil auf ihn zurückzugehen. Auf den Außenseiten schmückt das Schloß eine fortlaufende Reihe von Balkonen, das große Treppenhaus ist mit schönen



Abb. 158. Portal im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.

dem Park hin, ähnlich wie beim Würzburger Schloß, von Geländern aus gegossenen Eisenbalüstern eingefaßt sind, ist die Vorderseite mit zierlichen schmiedeeisernen Balustraden ausgestattet. Im Innern führt ein elegant gezeichnetes Treppengeländer in dunkelblauer Farbe mit Gold zum oberen Stockwerke.

Balustraden und einer großen Laterne in Schmiedeeisen versehen, und im Konzertsaal, der durch zwei Stockwerke hindurch geht, läuft in der Höhe des zweiten Stockes eine mit einem schmiedeeisernen Geländer ausgestattete Galerie herum. Die Schmiedearbeiten im Treppenhaus wurden von den Schlossern Köbst und Müller ausgeführt und 1743 vollendet.¹⁾ Einzelne Füllungen des Geländers sind in der Mitte mit Emblemen der Jagd und ähnlichem geziert, die, soviel wenigstens aus den Photographien zu ersehen ist, in Gußmetall angefertigt sind. Die Zeichnung des Muschelwerks, die Verwendung palmenartiger Schosse, sowie die hin und wieder im Stabwerk auftretenden gebrochenen Linien entsprechen den Gepflogenheiten Cuvilliers, wie wir sie aus seinen übrigen Dekorationen kennen (Abb. 151).

Fast in jedem Schloß der damaligen Zeit fand in ähnlicher Weise das Schmiedeeisen in mehr oder minder ausgedehntem Umfange Verwendung. Es würde zu weit führen, wollte man alle Beispiele namentlich aufführen. Erwähnt seien nur noch die Eisenarbeiten des entzückenden Schloßchens Wilhelmsthal bei Kassel, welches 1767 vom Architekten Simon Louis Du Ry vollendet wurde. Während die Altane nach

¹⁾ Vgl. Renard, E., Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln, in den Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. Heft C. S. 29.

Auch das Bürgerhaus machte von schmiedeeisernen Arbeiten je nach dem Maßstabe der Verhältnisse seines Besitzers Gebrauch. Eines der schönsten, noch bis vor kurzer Zeit fast völlig mit seiner inneren Einrichtung erhaltenen Privatgebäude des 18. Jahrhunderts war das Haus des ehemaligen Kaufmanns und Bürgermeisters Johann von Wespien in Aachen, welches um 1740 von Johann Joseph Couven erbaut wurde. Es enthielt an Schmiedearbeiten einen Balkon, ein interessantes Treppengeländer und prächtige Kaminvorsätze.

Ein bei Stadthäusern sehr beliebter Schmuck jener Zeit, der freilich zunächst einem praktischen Bedürfnisse, nämlich der Sicherung der Häuser diente, ist das Fenstergitter. Es tritt in dreifacher Form auf. Entweder bleibt es in der Fläche des Fensterrahmens, oder es schließt als flacher rechteckiger Kasten das Fenster ab, wie der in der Abbildung 152 dargestellte Fensterkorb des Hauses Ritterstraße 21 zu Basel, oder es hat eine geschweifte Form, indem der untere Teil weit ausgebaucht ist, sodaß ein Herauslehnen aus dem Fenster zur bequemen Aussicht nach den Seiten hin ermöglicht wird. Diese dritte Gattung nannte man damals Bauchgitter, in Frankreich hießen diese Gitter *grilles à la tombeau*.

In verhältnismäßig großer Anzahl haben sich auch noch schmiedeeiserne Wandarme mit Aushängeschildern von Gewerkschaften und Wirtshäusern erhalten, sowohl in den öffentlichen Sammlungen, wie auch an ihrem ursprünglichen Ort. Eines der besten Beispiele dieser Art befindet sich noch jetzt an der Sternbrauerei in Salzburg (Abb. 153). Nicht nur der Wandarm und das Aushängeschild, sondern auch die als Stützen des Armes dienenden Windeisen sind mit reichem Schmuck bedacht worden. Für Geräte verwendet auch das Bürgerhaus jetzt nur selten noch das Eisen. Schmiedeeiserne Leuchter, wie die in der Abbildung 154 dargestellten im Bayrischen

Nationalmuseum in München, kommen nicht häufig vor. Auch schmiedeeiserne Türbeschläge, wie die der Tür im Zeughause zu Augsburg (Abb. 155) sowie Schlösser, wie das von David Nordmann in Regensburg, das sich im Münchener Nationalmuseum befindet, gehören zu den Seltenheiten (Abb. 156). Zum Schmucke des Schlosses wird jetzt das Messing bevorzugt. Die Deckplatte wird mit Vorliebe mit einer durchbrochenen, mit Reliefdarstellungen oder gravierten Ornamenten versehenen Messingplatte verziert, welche den blanken Grund des Eisens durchsehen läßt.

Dagegen wurde das Eisen in veredelter Form, nämlich mit tauschiertem Zierate, gern zur Herstellung aller möglichen Kleingeräte u. dgl., von Dosen, Ebbestecken,



Abb. 159. Grabkreuz auf dem St. Peterskirchhofe in Salzburg.

Fächern, Stockgriffen, Schnallen, auch Leuchtern und Lichtputzscheren usw. benutzt (Abb. 157). Die Ornamente wurden in Gold, Silber, Kupfer, Messing und sonstigen Legierungen von verschiedenen Farbtönen eingelassen und zwar entweder als flache Blechstückchen, die dann mit graviertem Innenzeichnen versehen wurden, oder plastisch modelliert und ziseliert. Das Eisen wird entweder blank gefeilt oder blau angelassen. Bei einer großen Gürtelschnalle im Berliner Kunstgewerbemuseum sind

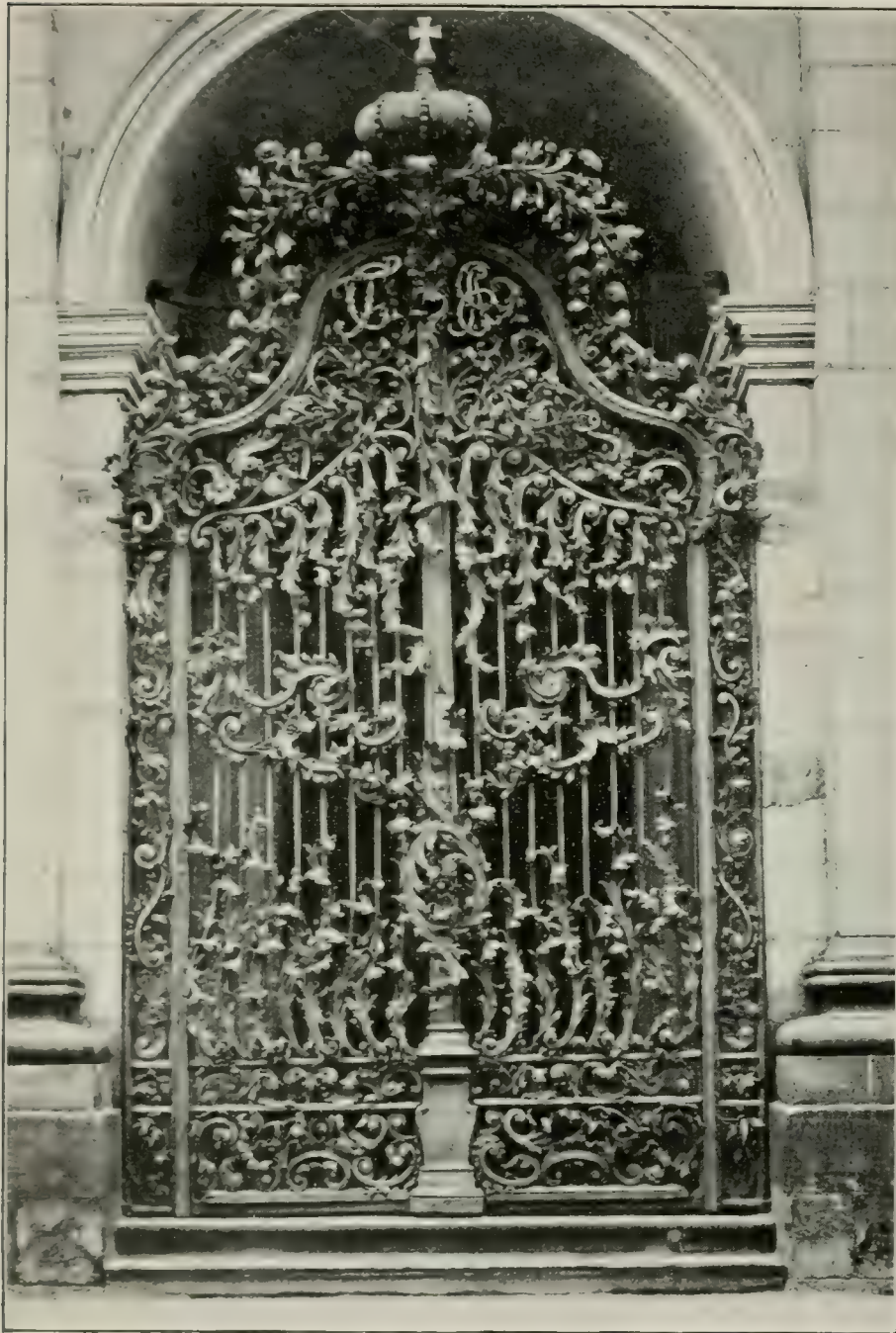


Abb. 160. Gittertor an der Jesuitenkirche in Mannheim.

die Ornamente in flachem Relief geschnitten, der aufgeraute Grund ist mit Goldblättchen bedeckt.

Vielfache Anwendung fand das Gitterwerk auf den Friedhöfen zum Abschluß der Gräfte. Besonders stattliche Schmiedearbeiten dieser Art befinden sich noch auf dem Johanniskirchhof in Leipzig. Das schönste derselben, ein Portal mit der Jahreszahl 1751, wird in dem dortigen Kunstgewerbemuseum aufbewahrt (Abb. 158). Auch die Sitte der Friedhofkreuze wird beibehalten (Abb. 159).

In ausgedehntem Maße findet auch jetzt noch in den Kirchen die Schmiedekunst ein reiches Feld zur Betätigung ihrer Leistungsfähigkeit, sowohl im Innern der Kirchen, wie im Äußern. So schließen z. B. den Eingang der Jesuitenkirche zu Mannheim, welche 1733—56 von dem Architekten des pfälzischen Hofes Alessandro Galli Bibiena erbaut wurde, prachtvolle Gittertore mit einer übersprudelnden Fülle

von Schmuckwerk ab, welche an Vortrefflichkeit der Arbeit nicht viel hinter den Würzburger Gittern zurückbleiben. Der Name des Schlossermeisters Peter Schoch wird mit ihnen in Verbindung gebracht¹⁾ (Abb. 160).

In zahlreichen, besonders süddeutschen Kirchen führte die schon erwähnte Sitte, durch die ganze Kirche der Quere nach ein Abschlußgitter zu setzen oder den Chor und die Kapellen durch Gitter abzugrenzen, zur Herstellung umfangreicher Schmiede-

¹⁾ Hefner-Alteneck, a. a. O. II. S. 15.

werke. So zieht sich in der Abteikirche des früheren Benediktinerklosters Amorbach im bayrischen Odenwald ein gewaltiges Gitter quer durch das Langhaus, in seiner bewegten Ornamentik einem grünenden Spalier in lebendigem Wachstum vergleichbar (Abb. 161). Die fortlaufende Bekrönung des Gitters ist mit Leuchtern besetzt, von denen die über den Torpilastern befindlichen von Engeln getragen werden. Es ist ein Werk des Rivalen Oeggs, des Schlossermeisters Marcus Gattinger in Würzburg, von dem auch das Chorgitter im Dom zu Würzburg selbst stammt. Am 17. April 1748 wurde mit ihm ein Akkord abgeschlossen, wonach er das Gitter in Amorbach gegen eine Summe von 4650 fl. nebst 6 Dukaten Aufgeld innerhalb zweier Jahre herstellen sollte. Er erhielt sogleich 300 Gulden Anzahlung, die übrige Summe in Raten innerhalb der beiden folgenden Jahre. 1749 lieferte er die beiden kleinen Gitter für die Seitenschiffe ab. Das große Gitter wurde nach erfolgter Restzahlung von Würzburg nach Amorbach geschafft und 1750 aufgestellt.¹⁾

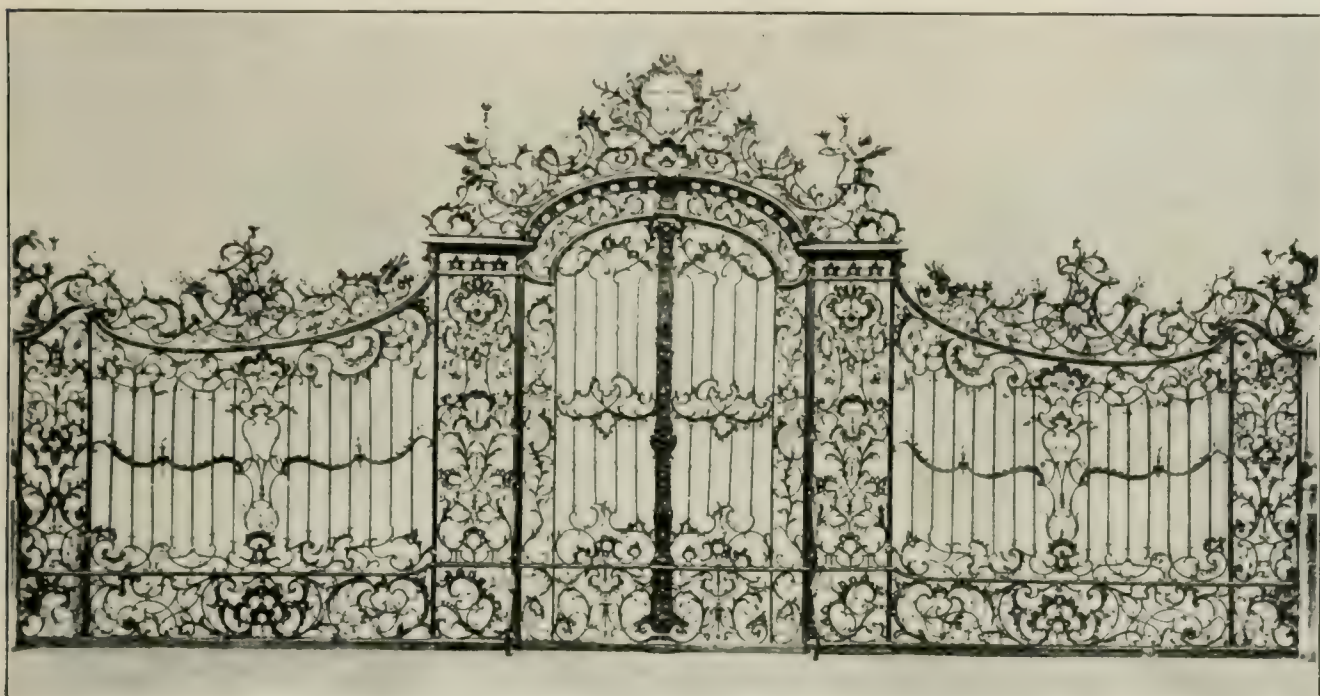


Abb. 161. Chorgitter in der Abteikirche zu Amorbach.

Ein stattliches Chorgitter besitzt auch die Klosterkirche von St. Gallen, welches von Anton Dirr entworfen und von dem St. Gallenschen Hofschlosser Joseph Mayer von Rüttschwil 1769—71 ausgeführt worden ist.²⁾ Schöne Abschlußgitter des Langhauses befinden sich in der Hofkirche zu Fürstenfeld und der Klosterkirche zu Dießen in Bayern.

Vielfach haben diese Chorgitter auch jetzt noch perspektivische Bildung, wie z. B. das Abschlußgitter des Chores in der Kirche der ehemaligen Benediktinerabtei Weingarten in Württemberg (Abb. 162). Das Gitter erhebt sich direkt hinter dem sogenannten Kreuzaltar, d. h. dem freistehenden Altar an der Grenze zwischen Chor und Vierung. Infolgedessen wirkt der Mittelteil des Gitters wie eine gewaltige Nische, in der der Altar zu stehen scheint. Die Vorstellung einer wirklichen Apsis wird noch verstärkt durch die runden Scheinfenster, die in der Wölbung angebracht sind. Auf dem Abschnitt des Gitters unterhalb der Wölbung sind in ovale Felder Wappenzeichen eingelassen. Die Türen, welche zu beiden Seiten des Altars auf den Chor führen, sind, wie auch bei früheren Beispielen dieser Art, als lange

¹⁾ Sponsel, J. L., die Abteikirche zu Amorbach. Dresden 1896. S. 47 u. ff.

²⁾ Kick, W. a. a. O. S. 12.

Galerien, die von Tonnengewölben gedeckt sind, gestaltet. Die Seiten dieser Scheingalerien sind mit Korkziehersäulen, die natürlich auch nur Kulissen sind, geziert. Die Linienführung des Stabgerüsts erinnert in seinen gebrochenen Formen an das Laub- und Bandelwerk, indessen geht die Ornamentik im einzelnen schon in das Rokoko über.

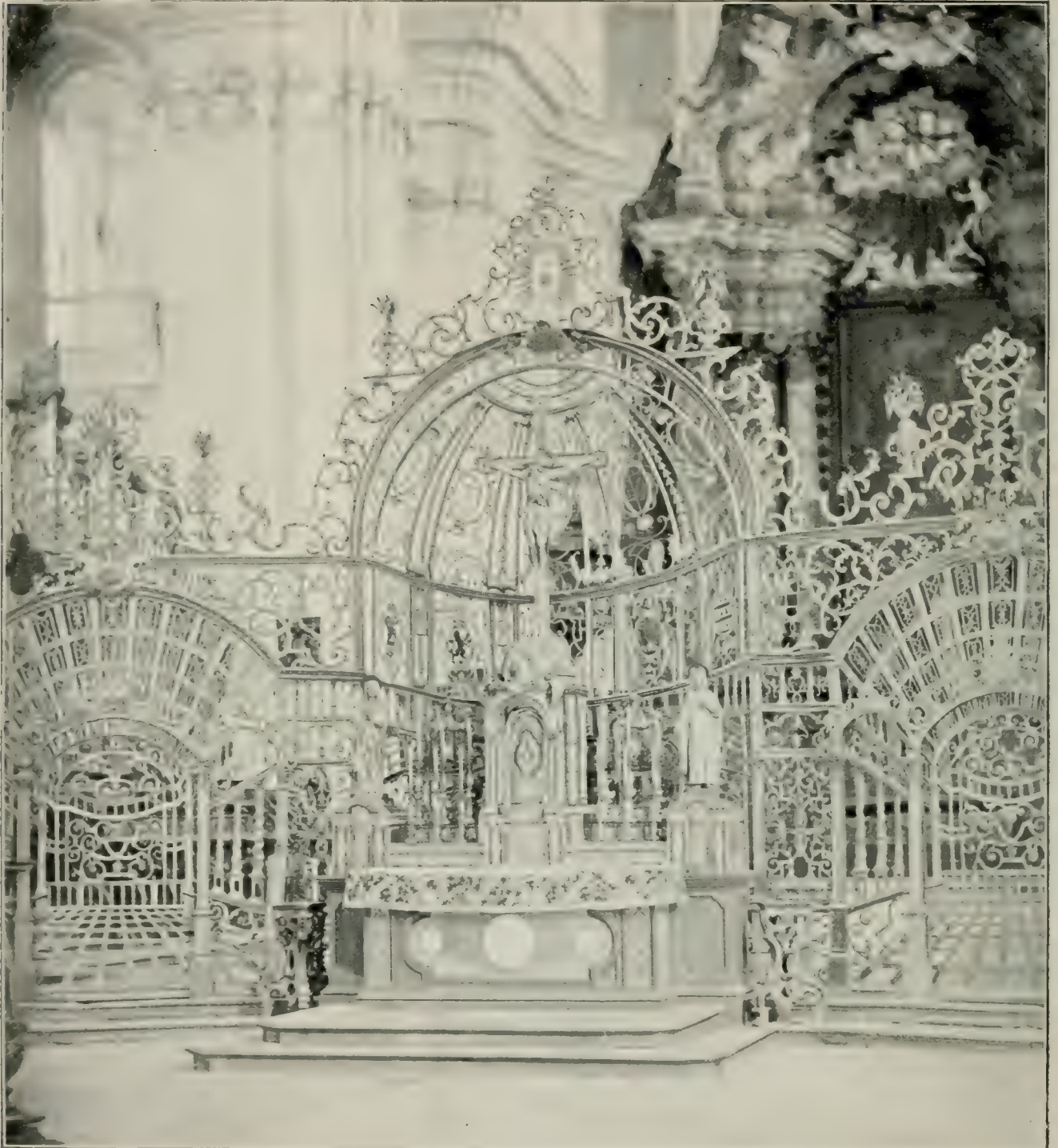


Abb. 162. Chorgitter in der Kirche zu Weingarten.

Noch prächtiger ist das Chorgitter der ehemaligen Abteikirche zu Zwiefalten, ebenfalls in Württemberg (Abb. 163 164). Hier ist die Mitte wie einer jener großen Rokokoaltäre mit vorgesetzten Säulen, verkröpftem Gebälk und gebrochenem Giebel gestaltet. Sie wirkt wie ein Rahmen für das aus Holz geschnitzte Marienbild auf dem vor dem Gitter stehenden Altare. Die perspektivische Wirkung ist so gelungen, daß man tatsächlich von den Abbildungen getäuscht werden kann. Und doch liegt alles Eisen nur in einer Fläche. Sehr schön sind auch die Seitenportale mit ihren

großen Voluten, Palmetten und Blumenkörben. Es ist eine der vollendetsten Eisenarbeiten, die je geschaffen worden sind. Das Gitter wurde 1756 aufgestellt. 1751

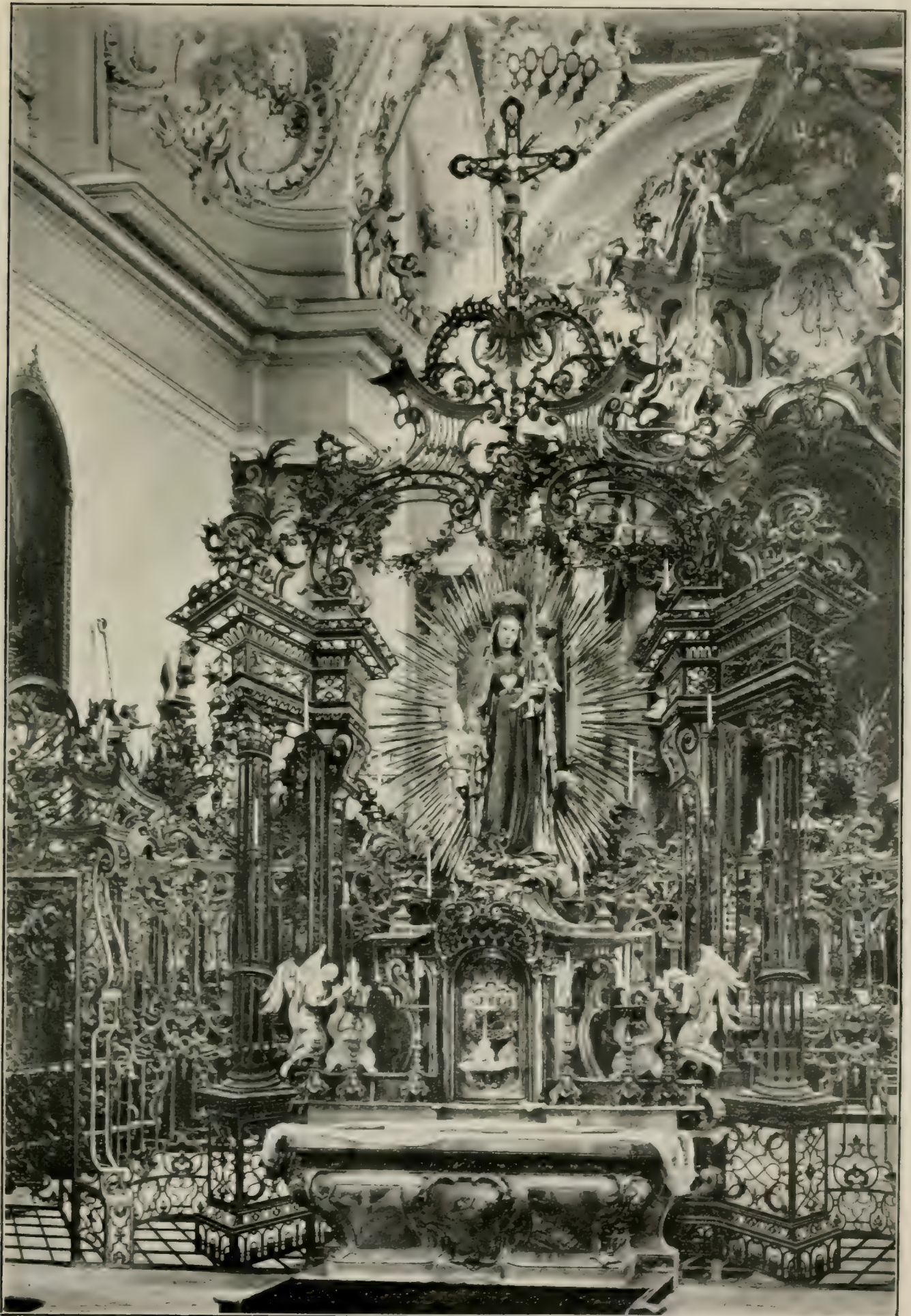


Abb. 163. Mittelteil des Chorgitters in der Kirche zu Zwiefalten.

wird berichtet, daß „absonderlich wegen dem grossen Gätter vor dem Chor die Hammer-
schmiede aufgerichtet worden“ sei. Also hat die Arbeit fünf Jahre gedauert. Der Ver-
fertiger des Gitters war ein Schlossergeselle Joseph Büssel aus Rankweil bei Feldkirch.¹⁾

Das Rokoko hielt sich in Deutschland in einzelnen Bezirken noch bis in die

¹⁾ Kich, W. a. a. O. S. 8.

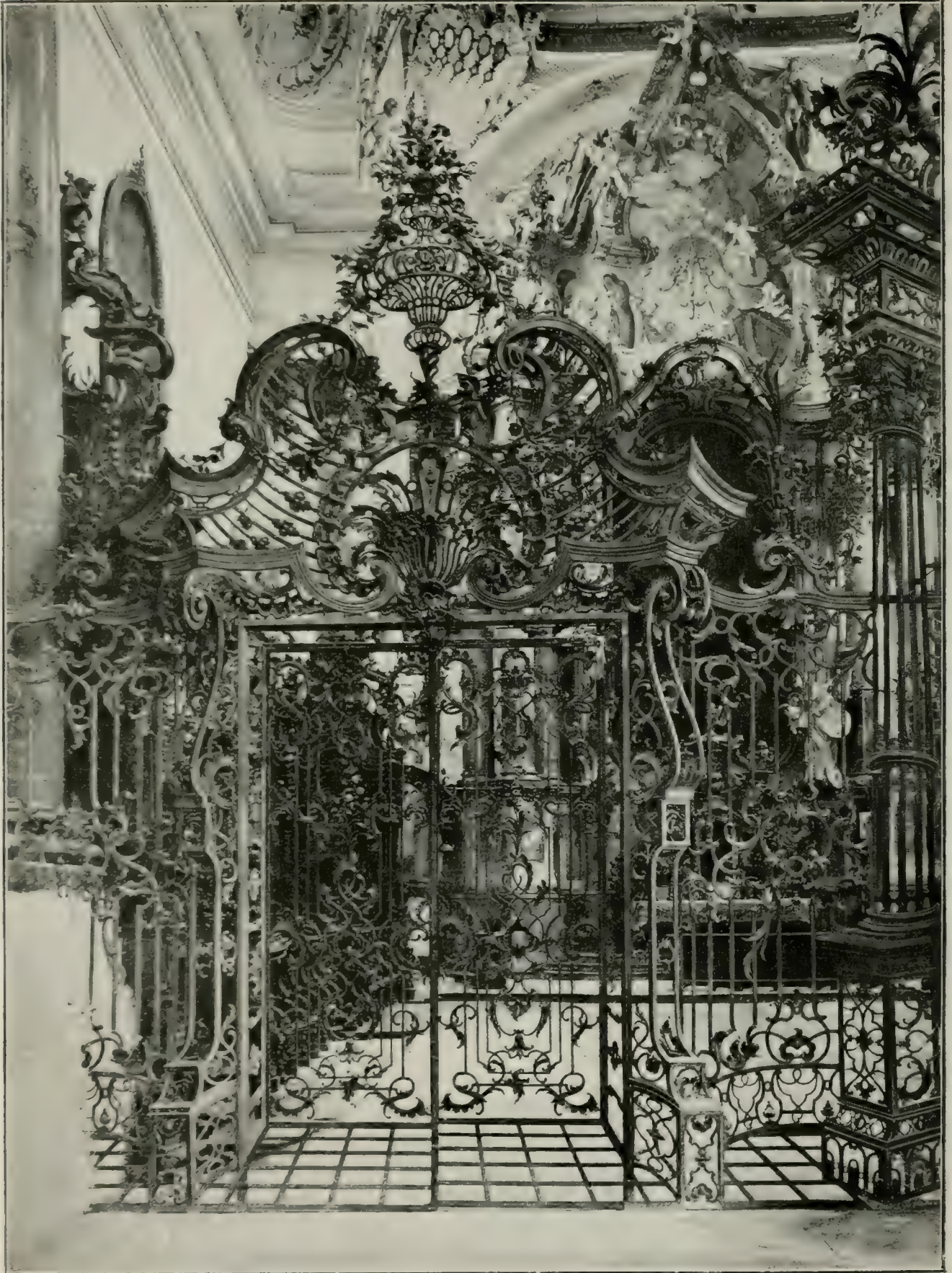


Abb. 164. Seitenteil des Chorgitters in der Kirche zu Zwiefalten.

achtziger Jahre hinein. So besitzt z. B. die Altroßgärtner Kirche im Reg.-Bez. Königsberg ein Oberlichtgitter in Rokokoformen, welches die Jahreszahl 1784 trägt.

Der klassizistische Stil hat in Deutschland auf dem Gebiete der Schmiedekunst nur wenig Spuren hinterlassen. Er tritt auch in Deutschland bedeutend später auf als in Frankreich, zu einer Zeit, als die Schmiedekunst schon stark im Niedergange war.

Auch die deutschen Ornamentstecher in jener Zeit bieten wenig Erfreuliches. Einen Forty suchen wir vergebens unter ihnen. Fast ausschließlich erscheinen die Stiche für Schmiedeeisen jetzt in Augsburg. Wohl der bedeutendste Stecher jener

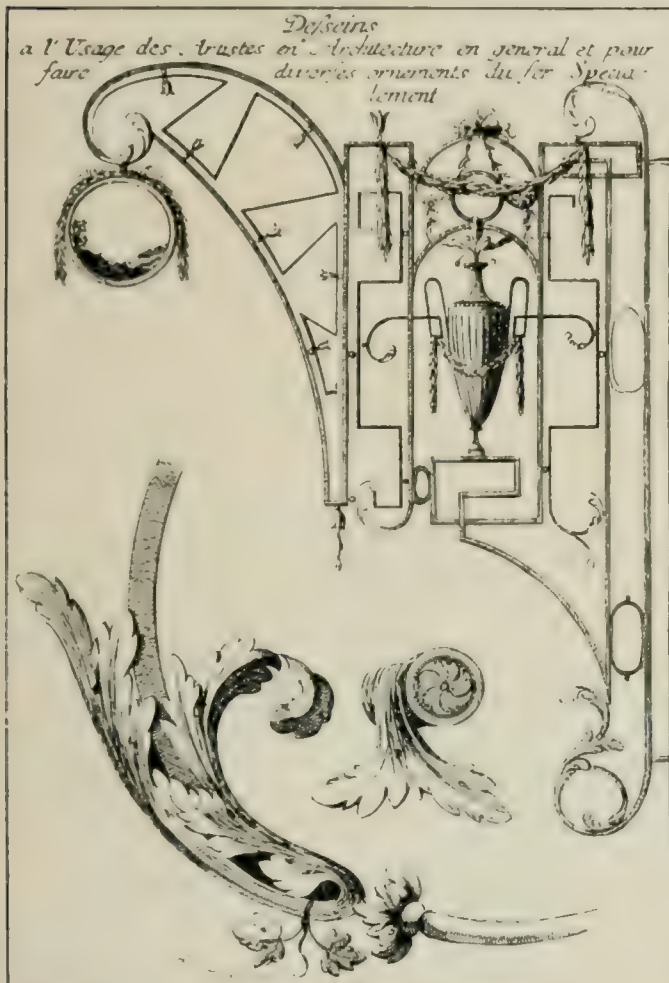


Abb. 165. Entwürfe für Schmiedearbeiten von J. Hauer.

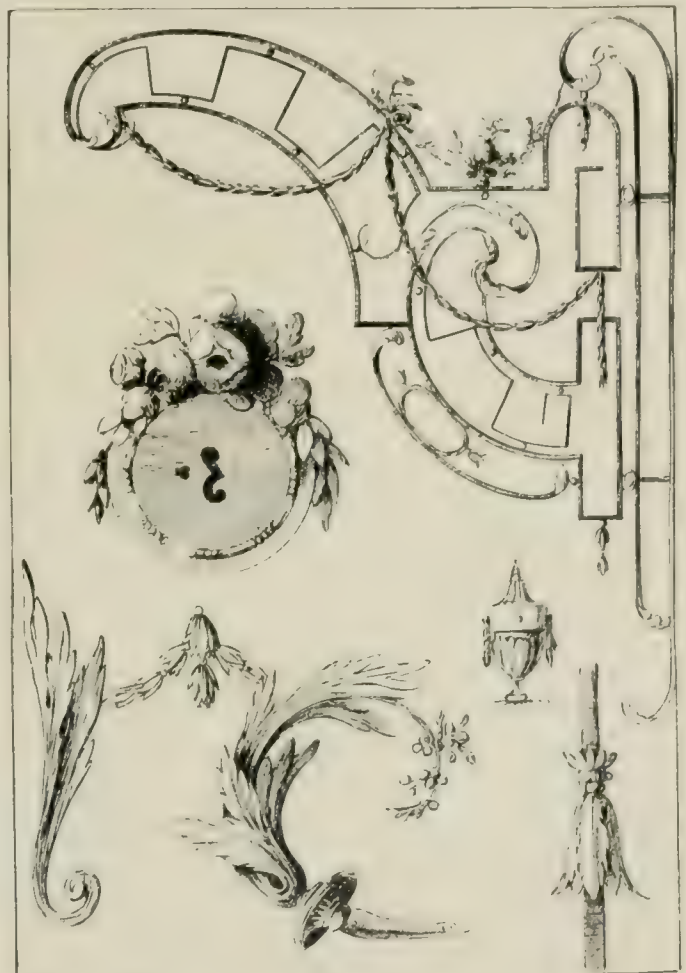
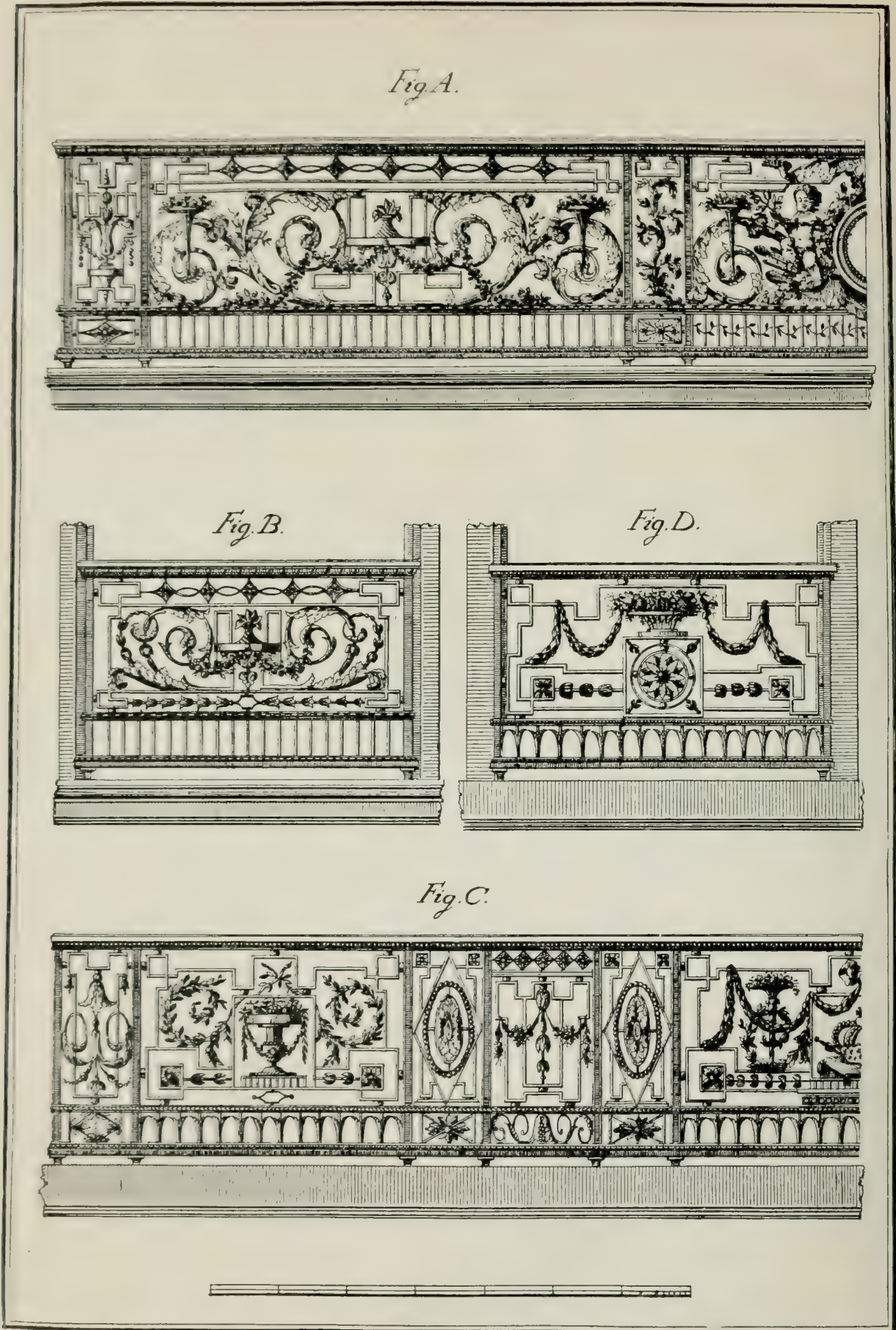


Abb. 166. Entwürfe für Schmiedearbeiten von J. Hauer.

Zeit für Schmiedeeisen ist Johann Hauer aus Augsburg, der eine längere Zeit in Paris gelebt haben muß (1748 bis 1820). Mehrere seiner Hefte sind unterzeichnet: *Inventes desines et graves par J. Hauer a Paris, Rue St. Ursule*; andere erschienen bei den Augsburger Verlegern Joh. Gradmann, Joh. Georg Hertel und C. A. Großmann. Hauers Entwürfe stellen Gitter, Wandarme, Wandleuchter, Grabkreuze u. dgl. dar, zum Teil sind die Ornamente in größerem Maßstabe beigezeichnet. Seine Linienführung ist infolge der starken Verwendung der Formen des Rechtecks und des Kreises, sowie regelmäßiger Ovale etwas trocken und langweilig. Vielfach wirken seine Gitter dünn, da die klare Zeichnung des Stabwerks nur wenig durch Ornamente belebt ist. Seine Ornamentik ist die für jene Zeit charakteristische: Mäander, Wellenbänder, „laufender Hund“, Lorbeerfestons, ovale und runde Akanthusrosetten, Bandschleifen und natürliche Blumen. Er scheint viel Anklang gefunden zu haben, denn von den erhaltenen Arbeiten erinnern manche an seine Entwürfe. Besonders die eigenartige Form seiner Wandarme kehrt häufig wieder (Abb. 165/66).



Jacob Zipper in Weyenburg.

Abb. 167. Vorlagen für Balkongitter von J. Zipper.

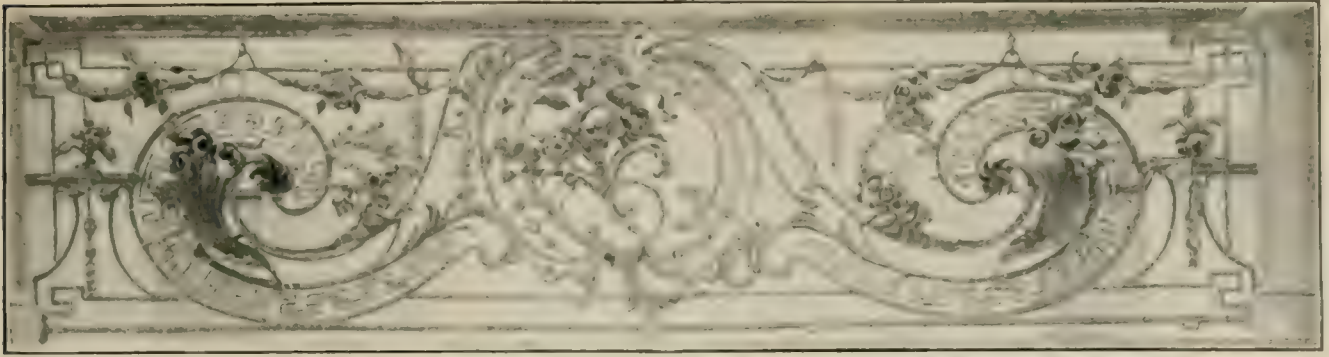


Abb. 168. Balkongitter am Ungarischen Ministerium in Wien.

Auch der schon genannte Verleger und Kupferstecher Karl August Großmann gab ein Buch „Neueste Schlosserarbeit“ heraus, das jedoch, ebenso wie die von Fietta & Co. zu Kriegshaber bei Augsburg veröffentlichten Stiche, unbedeutend und dürftig ist. Vielleicht schon dem Anfange des 19. Jahrhunderts angehörig sind sechs Hefte mit Schmiedearbeiten von Jakob Zipper in Augsburg, die deshalb für uns besonders interessant sind, weil sie außer Entwürfen jedesmal Tafeln nebst Erläuterungen in der Art der Abbildungen des Schlosserbuches von Duhamel du Monceau bringen, in denen die Herstellung der vorgeführten Schmiedearbeiten genau erklärt wird. Wir ersehen daraus, daß zur Herstellung der Ornamente fast ausschließlich Gesenke benutzt wurden. Zipper bemerkt, daß diese Gesenke von Messing nach einer vom Bildhauer geschnittenen Form gegossen werden könnten, falls man sie nicht von Stahl machen wolle. Die Biegungen der Stäbe wurden an starken eisernen Lehren,



Abb. 169. Tor der ehemaligen Schüleschen Kattunfabrik zu Augsburg.

die auf Klötzen befestigt waren, ausgeführt, ganz ähnlich wie das auch in dem Werke von Duhamel du Monceau beschrieben wird. Die Entwürfe Zippers, die für die damalige Zeit ganz ansehnliche Leistungen darstellen, zeigen einen reichen Gebrauch von Akanthusranken, die in jenen für das Ende des 18. Jahrhunderts eigentümlichen mageren, metallischen Formen auftreten (Abb. 167). Merkwürdig ist auch das Auftauchen pseudogotischer Ornamente, die ja bekanntlich in England schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts in die Erscheinung traten.

Wie schon bemerkt, ist die Zahl der noch vorhandenen, also wohl auch der überhaupt geschaffenen Schmiedearbeiten in antikisierenden Formen sehr klein.

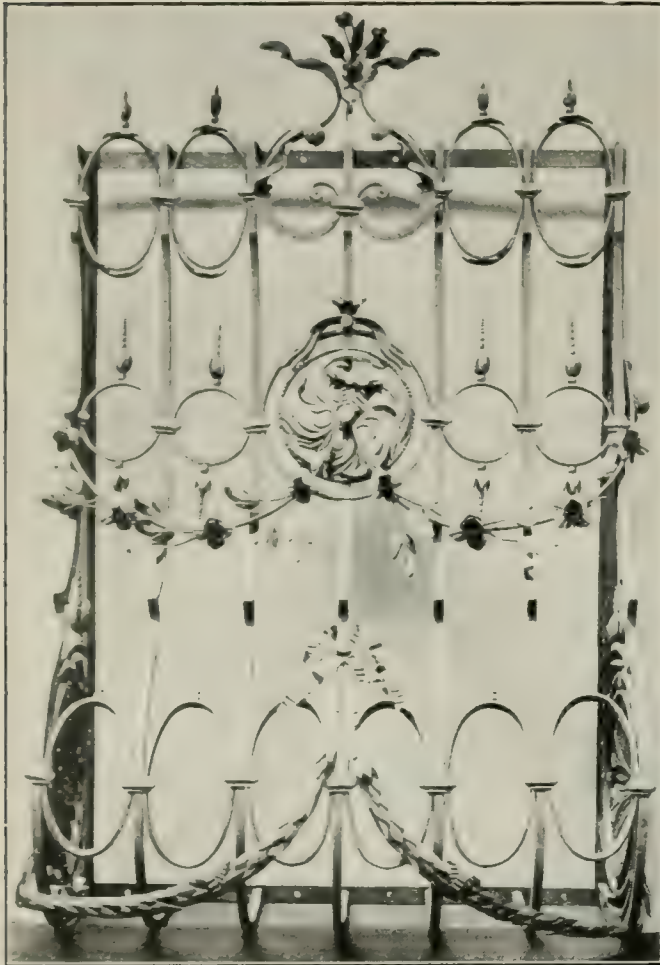


Abb. 170. Fensterkorb im Bayerischen Gewerbemuseum zu Nürnberg.

Der Gitterwerke dieser Art in Würzburg wurde schon bei Besprechung der Arbeiten Oeggs gedacht. Ebenso wie dort ältere und neuere Formen sich in eigenartiger Mischung zusammenfanden, so ist bei dem Balkon des Ungarischen Ministeriums in Wien ebenfalls noch Ornamentik und Linienführung des Rokoko mit späteren Formen verbunden (Abb. 168). Auch die schon den siebziger Jahren angehörende stattliche Portalbekrönung, welche sich im Besitz des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe befindet, zeigt noch Anklänge an ältere Stilelemente. Sie schmückte früher das Eingangstor der ehemaligen Kattunfabrik von J. H. Schüle vor dem roten Tor in Augsburg und soll von J. M. Endres hergestellt sein. In einer von Palmzweigen umgebenen Kartusche ist das aus vergoldetem Kupfer getriebene Schülesche Wappen angebracht (Abb. 169).

Das Fentergitter mit ausgebauchtem Unterteil, das im Bayerischen Gewerbemuseum zu Nürnberg aufbewahrt wird (Abb. 170), ist dagegen schon völlig in antikisierende Formen gekleidet. Es gehört dem Formenkreise an, der in den

Stichen Hauers uns entgegentritt. Vielfach wird jetzt, wie in Frankreich die Goldbronze, so in Deutschland das Messing zum Schmuck des Eisenkörpers verwandt. Ein kleiner Wandarm im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg ist mit Messingrosetten geschmückt, und bei einer sehr gut aufgebauten Laterne im Berliner Kunstgewerbemuseum sind die Zierteile sämtlich aus dünnem Messingblech gebildet. Ebenda befindet sich auch ein sehr reich ausgestattetes Grabkreuz, ganz aus Schmiedeeisen gefertigt. Wohl das in Form und Ausführung edelste Werk der Schmiedekunst jener Zeit ist die aus Eisen getriebene Tür an der Reichen Kapelle in der Residenz zu München (Abb. 171). Die oberen Füllungen sind mit je einem Löwenkopf geschmückt, aus dessen Maule die Embleme der weltlichen und geistlichen Gewalt herunterhängen. Auf den Feldern in der Mitte und unten sind Rosetten mit korrekt gezeichnetem Akanthus angebracht. Eine besondere Erwähnung gebührt auch noch wegen der Seltenheit derartiger Geräte überhaupt ein schmiede-

eiserner Taufständer in der Stadtkirche zu Ludwigslust in Mecklenburg mit dem Namen des Schlossers A. Niens und der Jahreszahl 1804.¹⁾ Bei der geringen Zahl der noch erhaltenen Schmiedewerke der klassizistischen Stilrichtung verdient jedes einzelne Beachtung.

¹⁾ Abbildung bei Schlie, F., Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Schwerin, Bd. III. Schwerin 1899, S. 246.



Abb. 171. Tür an der Reichen Kapelle in München.

Register

- Aachen** 147.
Ageri 86.
Atzen 64.
Aignmann, Andr. 145.
Aldegrevier 29.
d'Alembert 4.
Altdorf, Friedhof 38.
Altroßgarten, Kirche 153.
Amalienburg 145.
Ambras, Schloß 41.
Amiens 121.
 — Kathedrale 120.
Amorbach, Abteikirche 144, 149.
André le Provençal 44.
Ansbach 88.
Antoine 129.
Antwerpen 22.
Asistab 22, 29.
Aufleger 145.
Augsburg 85, 86, 94, 133, 153, 155, 156.
 — Barfüßerkirche 133.
 — Heilige Kreuzkirche 94.
 — Ulrichskirche 20, 37, 86, 87.
 — Zeughaus 147.
Auvera, J. W. von der 139.
Babel 109.
Babin 105.
van der Bauk 78.
Barras de la Penne 65.
Basel 147.
Baumann, Joseph 134.
Beauvais, Kathedrale 72.
Beck 16.
Behaim 29.
Bemalung 8, 15.
Bénard 118.
Bérain, Claude 66.
 — Jean 44, 65—69, 92.
Bérard, A. 67.
Berlesch 23.
Berlin 89.
 — Hohenzollernmuseum 91.
 — Kunstgewerbe- (Schloß-) museum 80, 83, 85, 90, 102, 144, 156.
 — Neues Museum 89, 90.
 — Nikolaikirche 104.
Berndt, J. C. 140.
Bernini, Lorenzo 87.
Bernecker, Nikolaus 145.
Beverley 80.
Bibiena, Alessandro Galli 148.
Bigonnet 129.
Billwärder 82.
Birkenfeld, Joh. Balthasar 133.
 — Johann Samuel 130, 132.
Blauanlaufen 8, 15.
Blehhämmer 3.
Bloemfield 80.
Le Blond 60.
Blondel, Jacques François 56, 69, 105, 130.
Blümner 1.
Bölmann, Hieronymus 93
Bologna 41.
Bonnard, Nikolas 64, 69.
Bonthomme, Gabr. 123.
Bosse 37.
Boston, Museum 1.
Bouche, P. P. 78.
Boucher fils 125.
du Bouzey, Prälat 118.
Breslau, J. 123.
Breslau 94.
 — Vincenzkirche 86.
Breton, Mathurin le 44, 52, 55.
Bridou 27.
Brinckmann, J. 86.
Briseux, C. E. 109.
Brisville, Hugues 44, 45, 66, 78, 88.
Brühl 146.
Brünn 135.
B. S. 30.
Büssel, Joseph 152.
Bulfink, Gert 22.
Bunde 10, 14.
Burleigh 79.
Bury 52.
Buxtehude 85.
Caffieri, Jacques 128.
Caffin, François 70.
Caillouet 125.
Cambridge, Trinity College 79.
Carlshalton 80.
de Champeaux, A. 128.
Chanteheux, Schloß 110, 119.
Chatsworth 78, 79.
Choisy, Schloß 57.
Chopitel 6.
Clagny, Schloß 57, 60.
Claireveaux, Abtei 120.
Cleve 89.
St. Cloud, Schloß 57.
Collin 118.
Commercy 110, 119.
Compiègne, Schloß 125.
Corbeil 6.
Corbie 120.
Corbin 128.
Corvinus, A. 140.
Cotte, Rob. de 69, 71, 72, 105.
Cournault 109.
Couven, Joh. Joseph 147.
Cunradus faber 26.
Cuvilliers, Frz. 130, 145, 146.
Daviler 65, 93.
Decker, Paul 93.
Delobel 56, 61.
Delphin, Pierre 120.
Demouchy, Jean 57.
St. Denis, Kathedrale 64.
Desboeuf du Saint-Laurent 124, 125.
Desjardin, G. 126.
Devarennes, Charles 117.
Devonshire, Herzog von 79.
Diderot 4.
Dießen, Klosterkirche 149.
Dijon, Kathedrale 63.
 — Ecole Saint-François de Sales 74.
Dirr, Anton 149.
Dolivar 66.
Doppelmayr 88.
Draht Eisen 3.
Dresden, Grünes Gewölbe 89.
Dublin 78.
Dürer 29.
Dufour 52.
Duhamel du Monceau 6, 7, 10, 12, 27, 43, 155, 156.
Durchschiebung 14, 15.
Durey 122.
Dussieux 50, 52.
Ebbets 79.
Edinburgh 78.
Ehemann, F. 138.
Eichel, Eman. 133, 134.
Eisenbahn 7.
Eisenhütten 3.
Eisenspalterei 3—6.
Eisenschnitt 14.
Eisgrub, Schloß 102.
Endres, J. M. 156.
Engelbrecht, Martin 130, 134.
Enzyklopädie 4, 6.
Eobanus Hessus 3.
Errard 45.
Erfurt 20, 33, 34.
 — Dom 18.
 — Rathaus 18.
Essone 6.
Ettlinger 144.
Fabri ferrarii 23.
Façonwalzwerk 6.
Fay 125.
Feldkirch 152.
Félibien 43.
Fietta & Comp. 155.
Figdor-Wien 22.
Fion, Didier 44.
Fischer von Erlach, Joh. Bernhard 97, 99.
Florenz, Palazz. Strozzi 41.
Fontaine 45.
 — J. V. 106, 107.
Fontainebleau 60.
Fordrin, Alexis 71, 72.
 — François 71.
 — Gilles 61, 71.
 — Jean Wwe. 71.
 — (Fourdrin) Louis 70, 71, 72, 78, 81, 105.
Förster, Heinrich Gottfried 93.
Forster (Forshter) Heinrich Gottlieb 135.
Forty, Jean François 123, 124, 153.
Franke, Meister 18.
Frankfurt a. M. 26, 89.
 — Römer 104.
Franz III. 109.
Freiberg 37.
Freistadt 88.
Friedländer, Ernst 88.
Friedrich Wilh. I. 83, 89.
Fugger 37.
Fürst, Paulus 33.
Fürstenfeld, Hofkirche 149.
Gabriel, Jean Jacques 126—128.
Galeere Ludwigs XIV. 65.
St. Gallen 149.
Gamain d. A. 126.
 — d. J. 122.
Gardner, Starkie 128.
Garnier 128.
Gastaldy, Nicolas 117.
Gattinger, Marcus 136, 144, 149.
Gautier, Jean 64.

- Gautier, Pierre 64, 65.
 Geigel, I. P. 142.
 Genua 97.
 Gera 89.
 Gérard 121.
 St. Germain, Schloß 57, 60.
 Gesenke 10, 12.
 Gewerbe 23—26.
 Gillot 107.
 Goy 55.
 Gradmann, Johann 153.
 Graffenberger, Johann Andreas 134, 135.
 Gran, Daniel 100.
 Gravierung 14.
 Graz, Landesmus. 102.
 Greifenklau, Philipp v. 141.
 Grenser 23.
 Grobschmiede 23.
 Großmann, C. A. 153, 155.
 Grosso, Nicolo genannt Capara 41.
 Groß-Zerbst 92.
 van der Gucht 78.
 Guérard, Nicolas 64, 69.
 Guggenberger, Wolf 37.
 Guibal, Barthélemy 113.
 Guiffrey, Jules 50.
 Guillaumot, A. A. 57.
 Gutwein, I. B. 140, 142.
Habermann, Frz. Xaver 134.
 Hall 22.
 Hall (Essex) 79.
 Hamburg 85, 86.
 — Museum für Kunst u. Gewerbe 20, 22, 30, 41, 82, 91, 156.
 Hammerwerke 3.
 Hampstead 79.
 Hampton Court 77, 79.
 Hapacher, Wolf 37.
 Hartmann, Gottfried 94.
 Harz 4.
 Hasté, Michel 57, 59, 60, 61, 63.
 Hauer, Johann 153, 156.
 Haustätten 20.
 Havard, H. 121.
 Hefner - Alteneck 144, 148.
 Helleweg, Wilhelm 39.
 Hennegau 130.
 Heraclius 12.
 Héré, Emanuel 110, 111.
 Hesus siehe Eobanus.
 Hertel, Joh. Georg 94, 130, 133, 134, 153.
 Herthoge, Wilh. van 82.
 Heyden, Christian 92.
 d'Hézecques 53, 122.
 Hildebrand, Joh. Lukas von 97, 98, 138, 139.
 Hirsch, Joh. Friedrich 86.
 Hoch, Joh. Michael 94.
 Hollitsch 98.
 Hoppert, Bartholomäus 88, 91.
 Houard, François 145.
 H. T. 44.
 Huquier, Gabr. 105 bis 107, 109.
 d'Jardin, Nicolaus 44.
 J. G. 64.
 Ilg 2, 94, 97.
 Ingelheim, Anselm Frz. von 141.
 Innsbruck 32.
 Jousse, Mathurin 43, 85.
 Justi, Johann Heinrich Gottlieb von 7.
 d'Ivry, Constant 128.
Kabdebo 97.
 Kaligraphen 29.
 Karl II. (England) 89.
 Karl VI. 27, 88.
 Karl Albert (Karl XII.) 130.
 Karl von Lothringen, Kardinal 118.
 Kassel 146.
 Keller, Ph. J. 139.
 Kempf, A. 94.
 Kessel, Ph. Jakob 134.
 Kick, W., 91, 149, 152.
 Kirchlehner 99.
 Kleiner, Salomon 140.
 Kleinmeister 29.
 Köbßt 146.
 Köln, Joseph Clemens von 146.
 — Clemens August v. 146.
 Königsberg 153.
 Konstanz 86.
 Kopenhagen, Schloß Rosenborg 89.
 Kostel 86.
 Kracauer 26.
 Kraus 17.
 Kraut, v., Minister 104.
 Krauth 16.
 Kriegshaber 155.
 Kuhn, Paulus 33.
 — P. A. 86.
 Kurfürst, D. Große 89, 91.
 Kurfürstin 91.
Ladame, G. 44.
 La Flèche 43.
 Laguerre, Louis 78.
 Laire, Peter 133.
 Lalonde 125, 129.
 Lambach, Benediktinerkirche 37.
 Lamour, Jean 27, 28, 43, 109—113, 117—120, 135, 136.
 Langley 81.
 Lauingen 37.
 Le Blond siehe Blond.
 Lebrun 57, 61, 66, 67,
 Leipzig, Kunstgewerbemuseum 148.
 Lemercier 50.
 Leopold, Joseph Frz. 86.
 Leopold I. 88, 89.
 Lepautre, Jean 50, 52, 57—61, 66, 67, 68.
 — Jacques 57.
 de Lespilliez, Charles Albert 130.
 de Lespine 59, 63.
 Lescinsky, Stanislaus 27, 109, 110, 113, 115, 118, 119, 120.
 Levau, Louis 50.
 Leygebe, Gottfr. 88—91.
 Lincoln 80.
 Linz 136.
 Lionardo da Vinci 3.
 Lipmann 115.
 Loche, Denis 44.
 Locher 91.
 Lötung 8, 14.
 London 77, 79, 145.
 — St. Paulskirche 77, 79.
 — South Kensington Museum 37, 44, 78, 83.
 — Westminsterabtei 79.
 Longueil, René de 45.
 Longuet 44.
 Lorient, Aubert 44.
 Losherr, Matthias 134.
 Lothringen 110.
 Lucas 12.
 Luchet 61.
 Ludwig XIII. 50, 57, 64, 65, 69.
 — XIV. 42, 50, 52, 53, 55, 56, 57, 69, 71, 88.
 — XVI. 122.
 — Prinz (Brandenburg) 91.
 Ludwigslust 157.
 Lübeck 25, 26.
 Lüneburg, Rathaus 32.
 Lüttich 4, 17, 18.
 Luneville 110, 118.
Maintenon, Frau v. 72.
 Maire, Jean 118.
 Maison-sur-Seine, [78. Schloß 45—49, 65,
 Manger 26.
 Mannheim, Jesuitenkirche 148.
 Mansart, François 45.
 — Jules Hardouin 52, 53, 55, 61, 69, 72.
 Marburg, Elisabethkirche 20, 37.
 Maria Einsiedeln 86, 87.
 Marly, Schloß 57, 72.
 Marot, Daniel 66, 67, 68, 69, 71, 93, 94.
 — Jean 45, 46, 49, 65, 66.
 Marseille 64.
 Massys 22.
 Mathéion, Sebast. 57.
 Maulbronn, Kloster 16, 17.
 Max Emanuel, Kurfürst 130, 145.
 Maximilian I. 32.
 Maximiliangebetsbuch 29.
 Mayer, Joseph 149.
 Mazelin, Gaspar 44.
 Meaux, Kathedrale 107.
 Meissonnier 105, 106, 107.
 Meisterstück 27.
 Metz 109.
 Meyer, F. S. 16.
 Michel, C. 109.
 Minkus 88.
 Moreau 109.
 Moritz von Sachsen 37.
 Motté, Antoine 145.
 Müller 146.
 — Johann Friedrich 4.
 — M. 140.
 München 143.
 — Bayrisch. Nationalmuseum 37, 39, 141, 147.
 — Palais Freysing 145
 — Residenz 143, 145, 156.
 Münze 3.
Naar, Kaspar 39.
 Nageleisen 3.
 Nancy 109, 110, 120.
 — Hotel de ville 111, 117.
 — Notre Dame de Bon Secour 110.
 — Place de la Carrière 118.
 — Place Stanislas (Royal) 111—115, 117, 119.
 — Rue Notre Dame 118.
 — Lothringisch. Museum 119.
 Neiße, Brunnen 39.
 Nepomuk, Joh. von 99.
 Neufforge 122.
 Neumann, Balthasar 135, 136, 138—142.
 Niclos, Philipp 117.
 Niens, A. 157.
 Nietung 14.
 Nikolaus, Abt 91.
 Nikolsburg, Schloß 135.
 Nordmann, David 147.
 Nottingham 78, 79.
 Nürnberg 88, 91, 93, 140.
 — Brunnen 32—34.
 — Germ. Museum 93.
 — Bayrisch. Gewerbemuseum 156.
 — Lorenzkirche 34.
 Nußbaumer, Vinc. 86.
 Nymphenburg 130, 145.

- Obermarchthal** 40, 91.
Oegg, Anton 136.
 — **Johann Georg** 135, 136, 138, 139, 140, 141—144, 145, 149, 156.
 — **Peter** 136.
Oeldker, Heinr. 85, 91.
Old-Langhton 79.
Oppenord 106, 107, 109.
Ostertag, Hieronymus Martin 94.
Ottobeuren, Kloster 134.
Oxford 80.
Pähler 2.
Parent, Aubert 125.
 — **Nicolas** 70.
Paris 91, 109, 153.
 — **Apollogalerie** 45, 46, 66.
 — **St. Denis** 64.
 — **Ecole militaire** 124, 127.
 — **St. Eustache** 60, 63.
 — **St. Geneviève** 121.
 — **St. Germain l'Auxerrois** 128.
 — **Louvre** 45.
 — **Musée de Cluny** 74.
 — **Musée des Arts décoratifs** 62.
 — **Notre Dame** 17, 18, 69, 70, 71.
 — **Palais de Justice** 129.
 — **Palais Royal** 128.
 — **St. Roch** 128.
 — **St. Sulpice** 64.
 — **Val de Grâce** 57, 58, 60, 62, 64, 65.
Partridge 79.
Payne, John 6.
Pelletier 124.
Percier 45.
Petit, Jacques 70.
Philippon 45.
Pickel 34.
Pierritz, A. 48.
 — **le Jeune** 57—61, 65.
Plinius 1.
Plutarch 1.
Polhem, Christoph 6.
Poilly, F. 59, 60.
Potsdam 26.
Prag 100.
 — **Brunnen** 30, 38.
 — **Collegium Clementinum** 86.
 — **Dom** 37.
 — **Georgskirche** 39.
 — **Nikolaikirche** 100.
 — **Thomaskirche** 100.
Prunier, Nikolas 44.
Quaritsch 44, 81.
Raban von Canstein 89.
Rad, Kaspar 94.
Rankweil 152.
Réaumur 7, 27, 29.
Reckhämmer 3.
Reding, Augustin II. von 86.
Regensburg 147.
 — **Alte Kapelle** 38.
 — **St. Emmeran** 104.
Reichart, Daniel 34.
Reifell, Johann 86.
Rembeur, Jean de 44.
Renard 146.
Reniere 12.
Reuß, Fürst 89.
Richard 70.
Richer 126.
Rieger, Hans 91.
Riga, Dom 104.
Rigaud 50, 61.
Rohlpuppe 2, 3, 16.
Rostock, Marienkirche 33.
 — **Nikolaikirche** 104.
Rouen, St. Ouen 72.
Rudolph, Christian Friedrich 94.
Ruetschwil 149.
Ruge, Hans 32.
Rummel, Joh. Georg 94.
Rundstab 29, 30.
du Ry, Simon Lucas 146.
Sachsen 30, 37.
Salzburg 37.
 — **Florianbrunnen** 37.
 — **Sternbrauerei** 147.
Savoyen, Eugen v. 97.
Sceaux, Schloß 57.
Schildmacher 23.
Schireck, C. 135.
Schlettstadt 17.
Schlie, F. 157.
Schloßhof an d. March 97, 98, 139, 142.
Schmiedbarkeit 1.
Schmiede 1.
Schmieden 10.
Schmiedeamt 25.
Schmittner, Frantz Leopold 94.
Schneidewerk 3, 4, 5, 6.
Schoch, Peter 148.
Schönborn, Schloß 142.
 — **Friedrich Karl von** 136, 138, 141, 144.
Schönbrunn siehe **Wien**.
Schreber, Daniel Gottfried 7.
Schübler, Joh. Jakob 93.
Schultes, Hans 34.
Schwabach 91.
Schwaben 91.
Schweden 4.
Schweißbarkeit 1, 2.
Schweißen 14.
Schweiz 91.
Scudéry, Mademoiselle de 50.
Scutatores 23.
Seidel, Paul 88.
Seigneurie, Nicolas 44.
Seinsheim, Adam Friedrich von 142.
Sens 72.
Serrator 26.
Shaw, Hennington 79.
Sheffield 78.
Silvestre, Israel 50, 52, 61.
Slocere (slozer) 29, 30.
Slodtz, René Michel 120.
Soignies 130.
Somer, P. van 78.
Spanien 40, 57.
Spindelblume 29, 30.
Sponsel 149.
Spremburg 85.
Stabhämmer 3.
Stahl 1, 2.
Stamminger 136.
Stauden 10.
Steißlinger, Johann Andreas 94.
Stella 45.
Stetten, Paul von 133.
Strabon 1.
Straßburg 115.
Strecken 10.
Streckwalzwerk 3—6.
Streckwerk 3—6.
Swedenborg 4.
Talman 77.
Tauschieren 8, 15.
Taylor 81.
Technik 1—15.
Theophilus 2, 15.
Thuret 66.
Tijou, Jean 71, 77—81, 105.
Tippenhauer 82.
Trautmann 145.
Trautner, Johann 93.
Treibarbeit 8, 12.
Troyes, Hotel Dieu 120.
Uhrmacher 26, 91.
Ulm 91.
Vallée, S. 69, 72.
Valvire, Abteikirche 121.
Varin 45.
Vanbrugh, John 77.
Vergoldung 8, 15.
Versailles, Schloß 49, 50, 51—56, 60—65, 69, 78, 82, 100, 122.
 — **Grand Trianon** 72, 124, 126.
 — **Petit Trianon** 126, 127.
Veyrens 120, 121.
Viollet-le-Duc 16.
Volkman 23.
Vreden 22.
Waffenschmiede 25.
Walzwerke 3, 4, 5.
Warncke 25.
Watteau 107.
Weigel, Joh. Christoph 3, 85, 91, 92.
 — **Christoph jun.** 92.
Weingarten, Benediktinerabtei 149.
Werkzeuge 7.
Wespien, Joh von 147.
Westfalen 22, 28.
Wien 94, 97, 104, 136.
 — **Belvedere** 97, 98, 139.
 — **Johanneskapelle** 99.
 — **Ministerium des Innern** 99.
 — **Salesianerinnenkloster** 99.
 — **Schönbrunn** 94, 99.
 — **Stephanskirche** 99.
 — **Theresianum** 88.
 — **Ung. Ministerium** 156.
Wilhelm von Oranien 67, 76, 80.
Wilhelmstal, Schloß 146.
Wolverhampton 78.
Wren, Christoph. 77, 79.
Würzburg 135, 148, 149, 156.
 — **Dom** 136, 144, 149.
 — **Jüiiushospital** 144.
 — **Residenz** 98, 136 bis 144, 146.
 — **Sammlq. d. Historisch. Vereins** 144.
 — **Universitätsbibliothek** 142.
Xenophon 1.
Zainer 3.
Zainhämmer 3.
Zeugwarter 39.
Zipper, Jakob 155, 156.
Zunftpokal 39.
Zürich 104.
Zwickau, Marienkirche 37.
Zwiefalten, Abteikirche 150.

484906

ArtA

Brüning, Adolf

B

Die Schmiedekunst bis zum Ausgang des 18. Jahrhundert-
hunderts. 2. erweiterte Aufl. ... von Rohde.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET



